



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Artes

JOSUÉ PAVEL HERRERA ROMERO

Demarções no horizonte: construções poéticas a partir da pintura

Demarcations on the horizon: poetic constructions from painting

Campinas
2020

JOSUÉ PAVEL HERRERA ROMERO

Demarcações no horizonte: construções poéticas a partir da pintura

Demarcations on the horizon: poetic constructions from painting

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos
exigidos para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais.

*Dissertation presented to the Institute of Arts of the State
University of Campinas as part of the requirements required
to obtain the Master's Degree in Visual Arts.*

ORIENTADORA: IVANIR COZENIOSQUE SILVA

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO
FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO
ALUNO JOSUÉ PAVEL HERRERA ROMERO, E
ORIENTADO PELA PROFA. DRA. IVANIR COZENIOSQUE SILVA

Campinas

2020

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

H433d Herrera Romero, Josué Pavel, 1979-
Demarcações no horizonte : construções poéticas a partir da pintura /
Josué Pavel Herrera Romero. – Campinas, SP : [s.n.], 2020.

Orientador: Ivanir Cozeniosque Silva.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Artes.

1. Arte contemporânea. 2. Pintura contemporânea. 3. Paisagens. I. Silva,
Ivanir Cozeniosque, 1953-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Demarcations on the horizon : poetic constructions from painting

Palavras-chave em inglês:

Contemporary art

Contemporary painting

Landscapes

Área de concentração: Artes Visuais

Titulação: Mestre em Artes Visuais

Banca examinadora:

Ivanir Cozeniosque Silva [Orientador]

Sérgio Niculitcheff

Andrés Inocente Martín Hernández

Data de defesa: 28-01-2020

Programa de Pós-Graduação: Artes Visuais

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0001-9837-8279>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/5846503083969855>

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

JOSUÉ PAVEL HERRERA ROMERO

ORIENTADORA: IVANIR COZENIOSQUE SILVA

MEMBROS

1. PROFA. DRA. IVANIR COZENIOSQUE SILVA
2. PROF. DR. SÉRGIO NICULITCHEFF
3. PROF. DR. ANDRES INOCENTE MARTIN HERNANDEZ

Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais
do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade” e data da defesa.

DATA DA DEFESA: 28.01.2020

Agradecimentos

“O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001”.

Meu especial agradecimento aos meus pais, ao meu irmão, e a Yanet Ramirez Batista, minha esposa, que me acompanha há muitos anos em todos os nossos projetos.

Agradeço a minha orientadora Profa. Ivanir Cozeniosque Silva pela confiança e colaboração, aos professores do Instituto de Artes da Unicamp, ao professor Dr. Feres Lourenço Khoury por seus aportes durante a qualificação, aos funcionários da secretaria de Pós-graduação e a DAC, assim como ao pessoal da Galeria GAIA.

Em especial, agradeço a todas as personas que tornaram possível minha presença no Brasil e ajudaram a concluir meus estudos de mestrado: Paula Borghi, Eduardo Verderame, Marcos Moraes, Regina Silveira, Andrés I. M. Hernández, Danilo Lorena, Rebeca Novaes, Marcos Sancovsky, Didie Olivera, Janoi Villegas, Javier Dominguez, Meily Carballo e a todos os amigos que abriram suas portas no Brasil das mais diversas formas para acolher meus projetos.

Resumo

Esta dissertação analisa os diferentes processos de construção poética associados a diversos projetos de exposição que realizei entre Havana e São Paulo. As obras aqui apresentadas remetem ao fenômeno da insularidade e a algumas das questões e problemáticas em torno desse contexto, diga-se: migração, fronteiras e relações sociopolíticas. Trata-se de projetos que abordam essas questões usando a pintura como linguagem e a paisagem como tema. Alguns dos conceitos sobre a paisagem no contexto da arte contemporânea são reforçados nesta pesquisa, bem como a pintura, dentro do universo das artes visuais. A tese apresenta um outro ponto de vista, de um estrangeiro que fala sobre seu local de origem, de dentro e de fora, enquanto aplica sua metodologia no novo local em que vive, com enfoque principal do pensamento insular.

Palavras-chave: arte contemporânea; pintura contemporânea; paisagens.

ABSTRACT

This graduate thesis analyzes the diverse poetic construction processes associated with several of the exhibition projects that I have developed between Havana and Sao Paulo. The works here confer with the phenomenon of insularity and some of the issues and complications around that context, say: migration, borders and socio-political relations. They are projects that address these issues using painting as language and landscape as theme. Some of the concepts around landscape themes within the context of contemporary arts are heightened in this analysis, as well as painting, within the universe of the visual arts. This dissertation brings in another look, that of a foreigner that talks about his place of origin, from inside and outwards, while applying his methodologies to the new place where he lives, taking insular thought as primary frame of reference.

Keywords: contemporary art; contemporary painting; landscapes.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: <i>A cor de uma história III</i> , 2014. Tinta óleo em tela. 157x115 cm.	17
Figura 2: <i>Caibarién, Boca de Camarioca, Peñón del Fraile, Mariel, Bufadero, Playa Baracoa, Bahía Honda</i> , 2014. Da série: <i>A cor de uma história</i> . Nanquim e acrílica em papel manufaturado coreano, 97x66 cm (cada)	19
Figura 3: <i>Do maravilhoso de sentir o céu por um mesmo</i> , 2013. Tinta óleo em tela, 200x200 cm.....	22
Figura 4: Tomás Sánchez - <i>Inundación de río de aguas blancas</i> , 1998. Tinta acrílica em tela, 200x200 cm.....	24
Figura 5: <i>Para quando as placas se juntam II</i> , 2014. Tinta óleo em papel, 45x45 cm	25
Figura 6: <i>Avistamento</i> , 2014. Tinta óleo em papel. 45x45 cm.....	25
Figura 7: <i>Distorção no eixo</i> , 2013. Tinta óleo em papel. 55x65 cm.....	26
Figura 8: <i>Para quando as placas se juntem I</i> , 2013. Tinta óleo em papel. 55x65 cm.....	27
Figura 9: <i>Sonho de uma tarde de verão III</i> , 2014. Tinta óleo em tela, 120x160 cm.....	28
Figura 10: Doris Salcedo - <i>Shibboleth</i> , 2007-2008, Tate Modern Turbine Hall, Londres.....	30
Figura 11: <i>Uma fratura que se tornou uma montanha, uma montanha que se tornou em história, uma história que precisa de uma fratura</i> , 2014, da série: <i>Fraturas</i> . Tinta óleo em tela, 105x105 cm.....	32

Figura 12: <i>Ave. Carlos Manuel de Céspedes y 35, Nuevo Vedado</i> , 2014, da série: <i>Fraturas</i> . Tinta óleo em tela, 40x50 cm.....	33
Figura 13: <i>Ave. Independencia y Conil, Nuevo Vedado</i> , 2014, da série: <i>Fraturas</i> . Tinta óleo em tela, 50x40 cm.	34
Figura 14: <i>17, No 1, Vedado</i> , 2014, da série: <i>Fraturas</i> . Tinta óleo em tela, 40x50 cm.	35
Figura 15: <i>23, No 177, Vedado</i> , 2014, da série: <i>Fraturas</i> . Tinta óleo em tela, 60x50 cm.....	35
Figura 16: <i>Ave. Independencia y 100, Boyeros</i> , 2014, da série: <i>Fraturas</i> . Tinta óleo em tela, 50x50 cm.....	35
Figura 17: Exposição <i>Ponto de fuga</i> (detalhe 1). Galeria Sancovsky. São Paulo, 2017.....	37
Figura 18: Exposição <i>Ponto de fuga</i> (detalhe 2). Galeria Sancovsky. São Paulo, 2017.....	38
Figura 19: Exposição <i>Ponto de fuga</i> (detalhe 3). Galeria Sancovsky. São Paulo, 2017.	38
Figura 20: <i>7 noites 365 dias</i> , 2017. Tinta para linogravura em papel Kraft 45,7x30,5 cm cada (7 peças)	39
Figura 21: <i>Ponto de fuga II</i> , 2017. Tinta óleo em tela. 165x205 cm.....	40
Figura 22: <i>Ponto de fuga</i> , 2016. Tinta acrílica em tela, 50x50 cm.	42

Figura 23: <i>Nunca a noite foi tão escura</i> , 2016. Tinta acrílica e tinta para linogravura em tela, 24x18 cm.....	43
Figura 24: Exposição <i>Ponto de fuga</i> (detalhe 4). Galeria Sancovsky, São Paulo, 2017.....	44
Figura 25: <i>Começando de zero</i> . Pastel seco sobre papel. 30x42 cm.....	45
Figura 26: <i>Jardim I</i> , 2017. Tinta de imprimação em linho, 25x16 cm.....	46
Figura 27: <i>Jardim II</i> , 2017. Tinta de imprimação em linho, 8x16 cm.....	46
Figura 28: <i>Geografia econômica</i> , 2016. Tinta óleo em tela. 140x208 cm.....	48
Figura 29: <i>Cayo Ernst Thälmann</i> , 2017. Tinta óleo em tela. 120x160 cm.....	49
Figura 30: Exposição <i>Ponto de fuga</i> (detalhe 5, processo de montagem). Galeria Sancovsky, São Paulo, 2017.....	50
Figura 31: Exposição <i>Ponto de fuga</i> (detalhe 6, dia de abertura). Galeria Sancovsky, São Paulo, 2017.....	51
Figura 32: <i>A cor de uma história IV</i> , 2017. Tinta óleo em tela. 300x200 cm.....	54
Figura 33: 11ª Bienal do Mercosul. <i>O Triângulo Atlântico</i> (detalhe 1). MARGS, Porto Alegre 2018.....	55
Figura 34: 11ª Bienal do Mercosul. <i>O Triângulo Atlântico</i> (detalhe 2). MARGS, Porto Alegre 2018.....	56
Figura 35: 11ª Bienal do Mercosul. <i>O Triângulo Atlântico</i> (detalhe 3). MARGS, Porto Alegre 2018.....	56

Figura 36: <i>Uma história que precisa de uma fratura (work in progress)</i> . Nanquim e aquarela líquida em papel. 21x29,7cm (cada).....	58
Figura 37: <i>New Island</i> . Tinta óleo em tela, 80x105 cm.....	59
Figura 38: <i>Notas no caminho</i> , 2019. Exposição <i>Poemas mal escritos</i> (detalhe 1). Galeria G-aia, Instituto de Artes. Unicamp, Campinas-SP.....	61
Figura 39: <i>33ª. Bienal de São Paulo Afinidades Afetivas</i> , 2018.....	63
Figura 40: <i>Pavilhão</i> , 2019. Tinta óleo em tela, 135x145 cm.....	64
Figura 41: <i>Pavilhão</i> (detalhe 1), 2019. Tinta óleo em tela, 135x145 cm.....	66
Figura 42: <i>Pavilhão</i> (detalhe 2), 2019. Tinta óleo em tela, 135x145 cm.....	66
Figura 43: <i>Arritmia</i> , 2019. Tinta óleo e caneta estilográfica em tela, 84x180 cm...	68
Figura 44: <i>Demarcação</i> , 2019. Tinta óleo em tela, 200x290 cm.....	70
Figura 45: <i>Demarcação</i> , 2019 (detalhe). Tinta óleo em tela, 200x290 cm.....	70
Figura 46: Exposição <i>Maldita circunstância</i> , 2014 (detalhe da abertura).	76
Figura 47: Exposição <i>Maldita circunstância</i> , 2014 (detalhe da abertura).	76
Figura 48: Exposição <i>Ponto de Fuga</i> , 2017 (detalhe, Galeria Sancovsky)	77
Figura 49: Exposição <i>Ponto de Fuga</i> , 2017 (detalhe da abertura,).	77
Figura 50: 11ª Bienal do Mercosul. <i>O Triângulo Atlântico</i> 2018 (detalhe MARGS)...	78
Figura 51: 11ª Bienal do Mercosul. <i>O Triângulo Atlântico</i> 2018 (detalhe MARGS, processo de montagem)	78

Sumário

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO I. Maldita circunstância.....	16
1.1 Gênese da <i>Maldita circunstância</i>	16
1.2 O nascimento de uma <i>Fratura</i>	29
CAPÍTULO II. Ópticas de um Ponto de fuga.....	36
2.1 Dois olhares para um <i>Ponto de fuga</i>	36
2.1.1 As obras e suas narrativas em sintonia com o espaço expositivo.....	39
2.2 <i>Ponto de fuga</i> e a 11ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul. <i>O Triângulo Atlântico</i> como ideia central do projeto curatorial da Bienal do Mercosul.....	52
CAPÍTULO III. <i>New Island</i> . Pautas para um novo projeto.....	57
3.1 Continuidades de uma poética.....	57
3.2 Pavilhão	62
3.3 <i>Arritmia</i>	67
3.4 <i>Demarcação</i>	69
Conclusões e considerações.....	72
Referências bibliográficas.....	73
Apêndice.....	76

Introdução

Durante os últimos anos, desenvolvi pesquisas de trabalho dentro de vários campos da criação artística, mas já orientados para a pintura. O tema da paisagem, além de fazer parte da minha formação e constituir uma das práticas habituais no exercício diário da pintura, acabou se convertendo no centro das minhas investigações atuais.

Explorar esse tema a partir dos princípios formais e as inúmeras interpretações conceituais proporcionou, para a pesquisa, o desenvolvimento de um campo rico dentro do terreno da representação.

A dissertação destaca a análise de três momentos da produção de 2013 a 2019, que incluem dois projetos expositivos apresentados: *Maldita circunstância*, Havana, Cuba, 2014; *Ponto de fuga*, São Paulo, Brasil, 2017; e o projeto *New Island*, 2019, ainda inédito, nascido dentro do processo da pesquisa teórica do mestrado, no qual foi analisado um importante grupo de obras de diversas séries. Esses projetos foram determinantes na consolidação da minha investigação e fornecem dois pontos de vista sobre algumas das problemáticas da insularidade em Cuba, além de um olhar particular para o contexto brasileiro. Da mesma forma, analiso os processos de evolução e aprofundamento da minha produção artística, bem como as referências e influências na construção de uma poética visual.

É importante ressaltar que o objeto de estudo desta dissertação são as obras apresentadas nessas exposições, e incluindo as ideias que foram desenvolvidas no decorrer dos capítulos constituindo elementos que motivaram a construção de muitas dessas obras. A insularidade como fenômeno geopolítico, os processos migratórios, as relações institucionais, a memória, os fluxos de comunicação. Esses elementos serão analisados a partir da relação com minhas experiências e processos criativos, de caráter formal e conceitual, contextualizados no meio artístico contemporâneo. Alguns deles são objetos de discussões acadêmicas profundas e por vezes controversas, mas não é do âmbito da minha abordagem teorizar sobre isso nesta dissertação.

Apostar na paisagem como temática dentro da pintura é um grande desafio nos tempos atuais, em que a preferência pelas novas mídias prevalece na arte

contemporânea. O tema se insere mais no contexto acadêmico e por isso muitas vezes é visto com desconfiança na contemporaneidade. A ideia de tradição e de grandes gêneros da história da arte e de clássicos remete a conceitos perfeitamente estruturados, às vezes fechados em seus próprios paradigmas. Dentre eles, a paisagem (em grande parte, pintura a óleo) é um dos mais controversos e para muitos acaba sendo um fator limitante para suas capacidades expressivas.

As análises desenvolvidas das produções artísticas apresentadas nesta dissertação tentam abordar as relações com a pintura e a paisagem a partir da ótica e das dinâmicas da arte contemporânea. Os campos expandidos da arte são utilizados como referências e a abordagem da paisagem é baseada em uma grande multiplicidade de linguagens, entendendo-a não somente como um gênero pictórico, mas também como um conceito – um ponto de vista dentro do universo contemporâneo – convertido em uma potente linha de investigação dos artistas de hoje em todo o mundo. A paisagem como conceito tem se adaptado aos conhecimentos científicos próprios da época: a crescente preocupação pelo entorno e o contexto em que habitamos e também os aspectos entre arte-natureza e arte-vida. Ao mesmo tempo, os trabalhos não forçam fronteiras interpretativas, mas contribuem na criação da atmosfera propícia para que o receptor consiga dialogar livremente com a obra e tenha espaço para pensar em seus possíveis significados. Cada indivíduo encontra em si mesmo um discurso próprio baseado em suas marcas e experiências pessoais, que permitem reconhecer e/ou apreender o mundo a partir da sua percepção.

No primeiro capítulo desta dissertação é analisado um grupo de obras concebidas e desenvolvidas em Cuba, entre os anos 2013 e 2014, as quais estruturam o projeto cujo título *Maldita circunstância* e sua ideia central sobre a condição geográfica levantam a hipótese sobre o porquê do “problema” das pessoas que habitam em Cuba. Trata-se de um grupo de pinturas que abordam a problemática da insularidade por diversos pontos de vista. Esta diversidade de tópicos poderia associar-se, por exemplo, aos enfoques dados pelas Ciências Sociais no estudo dos fenômenos dentro das ilhas (condição geográfica, acessibilidade, comunicação com o exterior, estruturas econômicas, políticas, evolução dos processos internos, entre outros). Nesse sentido, as obras mantêm uma tensão ao redor dessas questões e é o nome da exposição o que funciona como elemento aglutinante e sensível aos olhos do público.

Já em *Ponto de fuga*, 2017, projeto analisado no segundo capítulo, há uma notável mudança, a possibilidade de produzir uma exposição individual em São Paulo e suas influências após um ano morando pela primeira vez fora de Cuba. Esse é um projeto influenciado pelas experiências de vida em uma nova cidade, pela introdução em outro contexto artístico, a partir da participação no programa de residência da FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado), e pela inserção como aluno de mestrado no contexto acadêmico das Artes Visuais da Unicamp. Isso criou a oportunidade para dialogar e colocar um conjunto de ideias e conceitos relacionados com Cuba sob o ponto de vista de um novo contexto, depois de três projetos de exposições individuais: *Sentir o céu por um mesmo*, 2013, *Maldita circunstância*, 2014, e *O crepúsculo dos ídolos*, 2015, nos quais a temática e a abordagem das problemáticas insulares são feitas no interior da Ilha. A proposta desenvolvida em São Paulo muda a perspectiva e o olhar dessas problemáticas, uma vez que eu mesmo ultrapasso pessoalmente a linha ao me tornar um migrante, ou seja, altero o ponto de fuga de uma das principais preocupações levantadas durante a minha pesquisa artística.

No terceiro capítulo, *New Island*, centralizo o olhar na análise de um conjunto de obras realizadas em 2019, que apontam para as relações com um novo contexto. *New Island* se estrutura como um futuro projeto expositivo que adota metodologias similares às utilizadas em exposições anteriores. São obras que procedem de diferentes séries de trabalho e são aglutinadas em uma mesma ideia curatorial, entrecruzando processos e fenômenos socioculturais diversos. Sua inter-relação com as experiências pessoais e coletivas coloca como ponto de partida o raciocínio que nos faz entender os rasgos identitários de um lugar e de uma pessoa, como se fossem pequenas ilhas a partir de suas interações com um determinado entorno. É necessário estabelecer espaços em que se compreendam as diferenças entre produções artísticas; o papel que elas estão desenvolvendo em seu momento; e as capacidades discursivas de uma temática. Assim como a possibilidade de multiplicar-se, expandir-se e envolver-se nas profundas preocupações do panorama contemporâneo de sua época: diga-se no contexto da pintura, e da paisagem).

CAPÍTULO I. Maldita circunstância

1.1 Gênese da *Maldita circunstância*

[...] Uma obra que retocou a tônica sensível do fenômeno da migração, sem abusar das nuances políticas e sem transbordar a estrutura da pintura mais acadêmica. [...] (D. ABREU, 2015, p. 24).

*Maldita circunstância*¹ surge como um projeto que começa a ser estruturado a partir do mar, como um elemento que define a condição geográfica de uma ilha como espaço ou lugar². O mar como elemento simbólico tem reservado um grande destaque e, à medida que outras ideias começam a convergir, adquire novas potencialidades e uma força poética que engloba outras problemáticas.

A exposição *Maldita circunstância*, Havana, 2014, reúne várias séries de trabalhos dentro da produção artística que conceitualmente estruturam um conjunto de elementos e experiências desenvolvidos nas obras em relação às questões que marcam a dinâmica de um espaço, um lugar, um contexto: Cuba.

“Maldita circunstância” é uma expressão tirada de um fragmento do poema *A Ilha em peso / La Isla en peso*, do dramaturgo cubano Virgilio Piñera³, e é um dos pontos conceituais primordiais deste poema. “*La maldita circunstancia del agua por todas partes...*” (PIÑERA, 2011, p. 29-40) é uma frase comumente encontrada na memória popular da ilha caribenha. Embora o poema não seja uma fonte de inspiração direta ou nenhum tipo de roteiro conceitual do meu projeto ou da estruturação das minhas obras, “A maldita circunstância da água por todas as partes” descreve literalmente uma ilha, enquadra, justifica e até mesmo criminaliza essa condição geográfica para determinar o caráter de um contexto, já na primeira metade do século XX em Cuba. Esse grupo de elementos também faz parte dos processos de elaboração da poética do meu trabalho (pinturas e desenhos) e, conceitualmente,

¹ *Maldita circunstância*: título da exposição individual do artista J. Pavel Herrera realizada em novembro de 2014, Casa Museu Oswaldo Guayasamín, Havana, Cuba.

² Definição de “espaço e lugar” extraída de Yi Fu Tuan, *Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência*, 1983, p. 6.

³ Virgilio Piñera (Cuba, 1912–1979) foi um importante escritor, narrador e dramaturgo cubano. Autor do poema *La Isla en peso / A Ilha em peso*, 1943, em que mostra um realismo visionário e multifacetado: a verdadeira Cuba é exaltada à fantasia, à magia e à vontade de profundidade.

oferece o nome perfeito para reunir várias séries de obras e ideias que poderiam parecer distantes entre si.



Fig. 1. J. Pavel Herrera. Obra: *A cor de uma história III*, 2014. Tinta óleo em tela. 157x115 cm. Fonte: J. Pavel Herrera. Acervo: arquivo pessoal.

É importante analisar a série intitulada *A cor de uma história* a partir de duas obras que fazem parte da exposição *Maldita circunstância*, Havana, 2014. Na Figura 1, *A cor de uma história III*, o mar é representado como um elemento absoluto, em que se diluem as referências de onde ele termina e o céu começa. É uma obra de estrutura minimalista na sua composição, que potencializa seu discurso através da psicologia da cor, na qual predomina o cinza, para estabelecer uma simbiose entre imagem e texto, metodologia presente na construção poética de muitas das obras que compõem a série.

[...] A pintura se torna um fragmento real do espaço. Ao invés de reproduzir uma atmosfera em um espaço virtual, abre-se a possibilidade de se criar um ambiente a partir da superfície da tela. Essa experiência, ao invés de empregar-se da perspectiva linear, recorre à cor para produzir uma nova forma espacial. [...] (GIANNOTTI, 2009, p. 29).

O mar como elemento puro não oferece ao espectador um referente geográfico ligado a lugar nenhum, mas a nível simbólico adquire a força de um espaço que precisa de atenção, que tem vida própria e é, portanto, depositário de muitas memórias. Usando esses recursos, esses poderes, essas relações cotidianas dos cubanos com o mar, por exemplo; os títulos das obras tornam-se elementos indutivos que nos ajudam a estabelecer ligações com esse espaço e a suscitar outros tipos de associações com a obra de arte não apenas visual. As relações com um contexto como as ilhas trazem de volta uma construção de lugar para entender o mar como uma fronteira, ou seja, um lugar com aquela condição antagônica que define os limites entre dois espaços e que, ao mesmo tempo, adquire a condição de espaço que conecta dois lugares. Sobre esta pluralidade de olhares para a paisagem, Michel Corajoud (2011, p. 217) afirma:

[...] Esta capacidade de isolar e, em seguida, de associar os inúmeros termos que compõem uma paisagem, permite explorações e descobertas infinitas. A paisagem é inesgotável no sentido em que oferece uma multidão de indícios que nos indicam o que ela é, o que ela era e o que ela se pode tornar. [...] Com efeito, na própria carne da paisagem imprimem-se e perduram todos os estigmas do passado. A paisagem é uma memória e eu posso interrogá-la. [...] A dificuldade atual em esclarecer o conceito de paisagem não deixa de ter relação com uma libertação progressiva e verossimilmente ilusória das contingências territoriais. A terra já não é o único fundo das nossas necessidades; entramos no teatro dos signos e das imagens, não sabendo mais como reencontrar a consistência do mundo. [...] (CORAJOUD, 2011, p. 217).



Fig. 2. J. Pavel Herrera Romero. Obra: *Caibarién, Boca de Camarioca, Peñón del Fraile, Mariel, Bufadero, Playa Baracoa, Bahía Honda*, 2014. Da série: *A cor de uma história*. Nanquim e acrílica em papel manufaturado coreano, 97x66 cm (cada). Fonte: J. Pavel Herrera Romero. Acervo: arquivo pessoal.

A Figura 2 apresenta uma obra composta por sete pinturas em papel tradicional coreano, na qual se adota um algoritmo semelhante à pintura (Figura 1) previamente analisada e o repete em sete momentos, diferenciando-se apenas a tonalidade do cinza utilizado. Ao mesmo tempo, a relação com esta obra está mais ligada à acontecimentos históricos particulares e sua leitura está marcada pela sequência e pela multiplicidade linear. Embora as imagens remetam a um único elemento paisagístico que se repete, a mudança de cor gera matizes diversos da mesma história. De maneira paralela, a gênese das lendas fala de diferentes lugares e épocas da história da migração cubana, desde a segunda metade do século XX.

Os nomes citados no título da obra: *Caibarién, Boca de Camarioca, Peñón del Fraile, Mariel, Bufadero, Playa de Baracoa* e *Bahía Honda* são nomes de locais litorâneos com um importante fluxo de saída legal ou ilegal de Cuba por via marítima. Alguns desses lugares fazem parte da história migratória nacional e outros alimentam a memória oral de algumas cidades ou populações costeiras.

[...] não é somente um lugar imediatamente presente, mas também um lugar de memória. [...] Tanto nos lugares como nas pessoas, o olhar de espírito percebe um palimpsesto construído sobre a base de todas as nossas experiências passadas, das nossas hipóteses passadas e atuais sobre a história da paisagem [...] (LOWENTHAL, 2008, p. 14).

Essas informações foram o resultado das conversas com pescadores em Cuba que têm mais conhecimento das condições geográficas das zonas de navegação e também das rotas menos vulneráveis ao contato com a polícia naval.

Assim, no pôster da exposição *Maldita circunstância*, Havana, 2014, aparece a seguir o trecho da entrevista feita por Olga Elena Suárez a um dos pescadores anônimos quando interrogado sobre a migração ilegal pelo mar, nos anos 1990.

[...] Você tem alguma ideia do que é um lixo? No mar, o que é um depósito de lixo no mar? Bem, talvez pelo nome você pense que pode imaginar, porque é claro que é o lugar onde todo o lixo vai parar. Mas o lixo é a coisa mais terrível debaixo d'água e há pouco com o que se comparar. Veja, as correntes marítimas fluem em sentidos opostos, daqui para lá, de lá para cá, daqui para aí e daí para cá. E o centro de todas elas é zona morta. Uma área que acumula e abriga o que a água está trazendo de cada lado e que não despreza nada. É como a casa da água, um lugar seguro onde ela carrega o que vão-lhe deixando. E o que lhe deixam não é nunca gostoso. [...] Os familiares acreditavam que seus filhos eram despreocupados e que não ligavam quando eles chegaram aos Estados Unidos [...] quase nunca souberam que estavam aí, pertinho, movendo-se suavemente com uma onda que chega até aquele colo que é um cemitério. [...] (SUÁREZ, 2013, livre tradução do autora para o português).

Do ponto de vista estrutural, a obra (Figura 2) nasce fundamentalmente da riqueza material do uso de um novo suporte nas minhas práticas artísticas. Trata-se de sete folhas de papel tradicional coreano de 97x66 cm, que propunham, de antemão, seu uso para um único trabalho e cujas ideias apontavam para duas possíveis soluções: (I) uma pintura estruturada com uma composição única e fragmentada em sete partes; (II) uma composição que é repetida em sete momentos.

A escolha pelo item 2 foi associada à experiência com a série *A cor de uma história* (2011-até hoje) e à quase impossibilidade técnica de se obter com precisão absoluta a mesma cor em cada uma das obras que compõem essa série. Diante dessa impossibilidade, elaborei de volta aquela relação da pintura como um trabalho único, com caráter irreprodutível e que pressupõe no processo um gesto único a cada momento.

Caibarien, Boca de Camarioca... foram construídas a partir da ideia de uma cor cinza que não se repete, sendo que para minha percepção trata-se de uma das cores com o espectro cromático mais amplo na paleta de trabalho, pela sua amplitude de matizes e tons. Pensar em sete tons ou matizes do cinza para a mesma composição estabelece uma relação com o tempo da história relacionada, mas também com os tempos da pintura e as suas gestualidades. Uma relação em paralelo, onde cada história e cada lugar tem as suas próprias particularidades dentro dos processos migratórios. Ao mesmo tempo que cada pintura foi uma experiência diferente, e os processos de trabalho provocaram pequenos acidentes controlados para alcançar o resultado final.

Os cinzas, nesse caso, são o resultado do trabalho com a intensidade e a saturação da cor em um suporte branco. Este procedimento está explícito no desenho e na aquarela, em que a transparência com o pigmento em diferentes intensidades permite filtrar a cor branca do suporte mais tradicional e gerar visualmente o efeito de diferentes valores da mesma cor.

Os procedimentos com esse papel foram desenvolvidos a partir de outras estratégias e em direção oposta às pinturas com tinta a óleo. Cada papel foi corado usando uma composição de tintas à base de água (nanquim, tinta acrílica azul-marinho, sombra queimada, rojon naftol meio e 90% de água) aplicadas com borrifador diretamente sobre o papel. Como resultado, obteve-se primeiramente uma supersaturação da mistura, excedendo a capacidade de absorção do papel e, consequentemente, quantidades graduais de pigmento foram depositadas em direção à borda inferior, quando as folhas foram suspensas verticalmente. Esse procedimento cria um efeito de degradação da cor que pode ser controlado em partes, criando, assim, uma diversidade de tons de cinza a partir do efeito das transparências. Então, o procedimento final se focou em desenvolver, num primeiro plano, a textura do mar e as suas ondas, ao mesmo tempo diluindo-se junto às camadas de tinta no fundo e respeitando a composição formal desta série.



Fig. 3. J. Pavel Herrera. Obra: *Do maravilhoso de sentir o céu por um mesmo*, 2013. Tinta óleo em tela, 200x200 cm. Fonte: J. Pavel Herrera Romero. Acervo: arquivo pessoal.

A exposição também percorre os caminhos dessa necessidade do ser humano de explorar outros contextos, construir novas realidades e dar espaço ao fluxo de informações, práticas também da experiência pessoal e que poderiam estar desconectadas daquele sentimento coletivo de uma alta carga institucional. Satisfazer desejos e quebrar frustrações são ideias traduzidas e colocadas por meio de metáforas visuais conectadas à memória cultural.

[...] A memória cultural está conformada por objetivações que proveem significados de uma maneira concreta, significados compartilhados por um grupo de pessoas que lhes assumem. Estes podem ser textos, tais como pergaminhos sagrados, crônicas históricas, poesia lírica ou épica. Também poderiam ser monumentos, tais como prédios ou estátuas, abundantes em signos materiais, sinais, símbolos e alegorias como que depósitos de experiência, *memorabilia*, erigidos à maneira de lembranças. [...] Memória cultural é incorporada em práticas repetidas e repetíveis regularmente, como festas, cerimônias, ritos. Finalmente a memória cultural como a memória individual está associada a lugares. Locais onde ocorreu um evento significativo e único, e locais onde um evento significativo é repetido regularmente. [...] (HELLER, 2001, p. 5-6, Livre tradução do autor para o português).

Para entender as pinturas (Figuras 3, 5, 6, 7, 8 e 9), devemos analisar como são construídas as estruturas visuais a partir dos elementos presentes na composição. Embora bidimensionais, elas adquirem uma condição abstrata em que o espaço que é representado também é portador de conteúdos. Desse modo, são obras que mostram uma estreita conexão das atmosferas que nelas são recriadas.

Nos procedimentos técnicos, o uso de finas camadas de tinta óleo cinza aplicadas com rolo de espuma permite ver os elementos da composição, ao mesmo tempo que gera um ambiente neutro na intensidade das cores e que abre um espaço entre o público que observa e os elementos representativos nas obras. Nessas obras, o espaço, às vezes entendido como vazio, poderia adquirir mais destaque do que qualquer um dos elementos figurativos representados. O espaço funciona como o lugar onde nossas vidas acontecem, onde tomamos nossas experiências e construímos nossas relações com a memória. Esse tipo de enfoque, em particular, tem uma influência direta da série *Inundações*, de Tomás Sánchez⁴, (Fig. 4) material que revisei em distintos momentos durante meu processo de formação.

⁴ Tomás Sánchez (nascido em 22 de maio de 1948 em Aguada de Pasajeros, Cienfuegos, Cuba) é um importante pintor e gravador cubano, conhecido por suas paisagens.



Fig. 4. Tomás Sánchez. Obra: *Inundación de Río de aguas blancas*, 1998. Tinta acrílica sobre tela. Fonte: <http://www.tomassanchez.com/landscapes>

As obras descritas nesta parte do capítulo podem ter diferentes motivações conceituais, mas as soluções técnicas sempre me proporcionaram uma proximidade entre elas. *Sentir o céu por um mesmo* transmite a ideia de que a minha relação pessoal com essas pinturas globaliza o seu caráter, e a maneira como elas são registradas, como arquivo pessoal, é que define o meu relacionamento afetivo com elas.



Fig. 5. J. Pavel Herrera. Obra: *Para quando as placas se juntam II*, 2014. Tinta óleo em papel, 45x45 cm. Fonte: J. Pavel Herrera Romero. Acervo: arquivo pessoal.



Fig. 6. J. Pavel Herrera. Obra: *Avistamento*, 2014. Tinta óleo em papel. 45x45 cm. Fonte: J. Pavel Herrera Romero. Acervo: arquivo pessoal.



Fig. 7. J. Pavel Herrera. Obra: *Distorção no eixo*, 2013. Tinta óleo em papel. 55x65 cm. Fonte: J. Pavel Herrera Romero. Acervo: arquivo pessoal.

Trata-se de obras que representam vistas aéreas, originadas em registros fotográficos tomados nas minhas primeiras experiências de voo de avião dentro e fora da Ilha. Ou seja, são parte de uma experiência pessoal materializada nas pinturas e que registra uma ação, um momento desejado por muitos, e que faz parte do imaginário popular de Cuba. São pinturas a óleo que recriam a paisagem a partir de outros pontos de vista, por meio de procedimentos pictóricos que buscam o realismo nas cenas e reproduzem a atmosfera gerada por gases que definem em nossa percepção a distância dos elementos. É neste sentido que Jean-Marc Besse destaca em *As cinco portas da paisagem*:

[...] Indo no mesmo sentido de uma reflexão sobre o necessário alargamento dos horizontes da sensibilidade paisagística, pode-se dizer que os valores e as normas paisagísticas são estéticos, sim, mas não unicamente. Eles têm igualmente uma dimensão material e técnica. Pode-se fazer uma ideia de quão consideravelmente a fotografia, o cinema, as imagens de vídeo, e também o trem, o automóvel, o avião deslocaram o problema da representação da paisagem e do tanto que eles questionam hoje a herança da linguagem pictórica na qual a paisagem é, às vezes, ainda pensada. É necessário então levar em conta o papel desempenhado por esses diferentes dispositivos e suportes concretos no interior dos quais as percepções são realizadas e as imagens são produzidas: os sistemas técnicos contribuem para definir tanto objetos paisagísticos quanto afetividades de um tipo particular. [...] (BESSE, 2016, p. 18)

A cor cinza predominante nessas obras não tira da psicologia da cor toda sua carga conceitual, mas atua como um elemento relacionado com a nossa percepção visual, essencial no uso de indicadores espaciais nas representações pictóricas. Do ponto de vista da composição, são estruturadas com elementos simbólicos: ilhas, nuvens, terras, que definem a linha do horizonte e são organizados com um olhar fotográfico. Ao mesmo tempo, os títulos estabelecem conexões com o desejo e a oportunidade de movimento, a relação entre espaço e tempo na busca de um objetivo, um futuro tangível, mas à distância.



Fig. 8. J. Pavel Herrera. Obra: *Para quando as placas se juntem I*, 2013. Tinta óleo em papel. 55x65 cm. Fonte: J. Pavel Herrera Romero. Acervo: arquivo pessoal.

Em *Sonho de uma tarde de verão III*, 2011 (Figura 9), coloco minha experiência no trabalho com a pintura mais tradicional e acadêmica para transformar cenários de paisagens tropicais em contextos de outras regiões (temperadas e árticas) e para satisfazer a fantasia dos que vivem em áreas tropicais e querem conhecer a neve. Realizo um experimento com uma realidade que não conheço, transformando cromaticamente cenários que me são familiares e que se caracterizam pelo predomínio da cor verde em quadros dominados pelas cores cinza e branco, utilizando como referência fotografias ou vídeos que capturam o ambiente de regiões nevadas.

Trata-se de pinturas a óleo nas quais uso os procedimentos técnicos que abordam a pintura hiper-realista. A ideia de ter uma fantasia que se repete e é continuamente não materializada pode se transformar em frustração e é nesse sentido que se direciona essa obra.



Fig. 9. J. Pavel Herrera. Obra: *Sonho de uma tarde de verão III*, 2014. Tinta óleo em tela, 120x160 cm. Fonte: J. Pavel Herrera Romero. Acervo: arquivo pessoal.

1.2 O nascimento de uma fratura

[...] *A partir da arte moderna, há uma tendência na pintura em colocar o espaço virtual em choque com uma nova forma espacial calcada na superfície da tela. Esse jogo se efetiva no espaço real onde a pintura aparece como fragmento do mundo. Esse novo espaço tem a superfície como ponto de apoio. [...]* (GIANNOTTI, Marco. *A Breve História da Pintura Contemporânea*. São Paulo: Claridade, 2009, p. 28).

As fraturas, nome dado para referir-se a rachaduras em edificações, são formas retiradas da arquitetura, símbolos ou sintomas de deterioração, envelhecimento, mau uso ou tratamento inadequado que, às vezes, enfatizam a necessidade de renovação. Estabelecer um diálogo entre a arquitetura, as instituições e as relações sociopolíticas faz parte das narrativas da série de obras analisadas neste capítulo.

A escolha do nome teve como objetivo desde o início das primeiras práticas, em direção ao relacionamento com estruturas rígidas, sólidas... e a dimensão que atinge o gesto de quebra, que provoca uma fratura. Há também o propósito de fugir da ideia de rachadura como resultado de uma ação, de um gesto, pois simbolicamente o mais interessante é a causa e não o efeito. Referindo-se à série: *Fraturas* (2013-até hoje), Andrés D. Abreu aponta no texto crítico “Ellos lanzaron la onda” sobre os novos artistas na pintura em Cuba.

[...] sem abusar das matizes políticas e sem transbordar a estrutura da pintura mais acadêmica. Semelhante poderia ser o sistema usado para as outras séries que incluíam essa exposição fragmentada museograficamente. Nas pinturas de “uma fratura que se tornou uma montanha, uma montanha que se tornou história, uma história que precisa de uma fratura”, a pintura é a fachada, o revestimento que tenta esconder a rugosidade e o cinza do concreto que falam as rachaduras na estrutura pública das instituições requeridas. A aparente abstração aqui é subvertida naturalmente e, após sua aparição referencial como recurso estilístico que seduce, é descoberta uma verdade pintada que enuncia de um hiper realismo associado a um objetivo pós-conceitual mais evidente na relação sociopolítica implícita que determina o subtexto da famosa alegação *A história me absolverá* (La historia me absolverá). (D. ABREU, 2015, p. 24).

Na ânsia por explorar novos olhares sobre o tema da paisagem, a fotografia e a manipulação de imagens levaram-me ao mundo dos pequenos detalhes em busca de referências relacionáveis à construção visual que temos hoje sobre a paisagem.

As fissuras foram um dos elementos que entraram no visor da máquina fotográfica e, para minha surpresa, além de sua versatilidade formal, foram acompanhadas por texturas, materiais e diferentes suportes com alto grau de relevância para meu trabalho, no campo pictórico.

Embora os primeiros exercícios estivessem ligados ao tecnicismo e ao ambiente privado (eu e as relações com meu espaço pessoal), foram parte do processo natural de começar a estabelecer conexões com outros espaços e de construir relações simbólicas interligadas ao coletivo e às relações sociopolíticas. Na mesma direção, cada uma das *Fraturas* estabelece como metodologia a construção visual de uma paisagem, cenário que também se transforma em documento, pelo registro da presença de determinada instituição ou lugar, acrescentando-lhes valores simbólicos.



Fig. 10. Doris Salcedo. *Shibboleth*, 2007-2008, Tate Modern Turbine Hall, Londres. Disponível em: < <https://www.tate.org.uk/art/artworks/salcedo-shibboleth-i-p20334>>, último acesso em 12/10/2019.

É oportuno assinalar a similitude formal das *Fraturas*, por exemplo, com a obra *Shibboleth* (Fig. 10), da artista colombiana Doris Salcedo⁵, embora ela utilize, conceitualmente, outras metodologias e estruturas para conceber sua obra. Esta, em particular, é um projeto específico concebido para a Tate Modern, a qual aborda temas como as fronteiras e a violência dentro dos processos migratórios, e na qual ela mesma construiu a fratura.

No meu trabalho, do ponto de vista técnico, as fraturas estão ligadas ao desenho pela utilização de linhas, rachaduras, que aparecem na ruptura de vários materiais (concreto, mármore, granito...), ao mesmo tempo em que eles possuem sua própria riqueza e força visual. Registrar junto com as linhas, as texturas de paredes, tetos e pisos é um elemento de grande poder pictórico para enfatizar a natureza temporária dos espaços, a exposição ao desgaste ambiental e a transformação da matéria, a presença da vida, do uso cotidiano. Muitas vezes é como pintar ou reproduzir o que tem sido pintado (paredes e tetos) ou despintado.

Registrar esses pequenos espaços onde a natureza tenta manter-se com vida: marcas de umidade, fungos, musgos faz parte dessas micropaisagens extraídas da arquitetura. Nesse sentido, a busca por referências encontra as linhas que constituem paisagens, bem como os fundos em que elas estão inscritas. É um tipo de metodologia de trabalho que dá importância ao ponto de vista a partir do qual olhamos, assim como ao enquadramento fotográfico que limpa a imagem de referências arquitetônicas que poderiam desvirtuar o objetivo específico.

Analisar a obra *Uma fratura que se tornou uma montanha, uma montanha que se tornou em história, uma história que precisa de uma fratura*, 2014 (Figura 11) nos leva a refletir sobre os processos revolucionários cubanos⁶ de meados do século XX e sua relação com o pensamento de Cuba da segunda década do século XXI. Trata-se de uma pintura a óleo marcada por um forte drama, motivada por tons de marrom e cinza, com uma aparência minimalista acentuada e que reproduz a linha de fratura, respeitando alguns parâmetros da pintura hiper-realista.

⁵ Doris Salcedo nasceu em Bogotá, Colômbia, em 1958, onde mora e trabalha atualmente. Realiza esculturas e instalações que funcionam como arqueologia política e mental, utilizando materiais domésticos carregados de significados acumulados durante anos de uso na vida cotidiana. Salcedo geralmente toma eventos históricos específicos como ponto de partida, transmitindo cargas e conflitos por meio de recursos precisos e econômicos. Disponível em: <https://www.whitecube.com/artists/artist/doris_salcedo>, último acesso em 14/10/2019.

⁶ Os movimentos revolucionários da primeira metade do século XX em Cuba que resultaram na luta armada nas montanhas do leste do país desde 1956, liderada por Fidel Castro, quem permaneceu no poder até a primeira década do século XXI.



Fig. 11. J. Pavel Herrera. Obra: *Uma fratura que se tornou uma montanha, uma montanha que se tornou em história, uma história que precisa de uma fratura*, 2014, da série: *Fraturas*. Tinta óleo em tela, 105x105 cm. Fonte: J. Pavel Herrera Romero. Acervo: arquivo pessoal.

A partir da experiência anterior, a série *Fraturas* (2013-até hoje) constrói um conjunto de narrativas associadas às estruturas sociais das quais os cubanos fazem parte, iniciando uma espécie de arquivo com os registros reais de fraturas retiradas de espaços ou instituições e representadas por meio da pintura. No conjunto de cinco fraturas apresentadas na exposição *Maldita circunstância*, Havana, 2014, há uma relação próxima com a história do nascimento da revolução cubana e levanta um conjunto de provocações para se pensar esse processo a partir do presente.

Os títulos dessas pinturas (Figuras 12, 13, 14, 15, 16) são os endereços registrados na lista telefônica cubana de 2014 referentes a cinco dos Ministérios mais importantes de Cuba: Agricultura, Construção, Educação, Saúde Pública e Indústria

(Agricultura, Construcción, Educación, Salud Pública e Industria). As responsabilidades sociais a que estas instituições respondem foram a base das exigências para as transformações propostas na construção do projeto revolucionário cubano, aprovado pela maioria da população cubana nos anos de 1950. Tais exigências estão registradas no manifesto *La Historia me absolverá* (CASTRO, 1955)⁷ e fizeram parte do programa de mudanças proposto pelo *Movimiento Revolucionario 26 de julio* que triunfou em 1959.

O conjunto de pinturas que segue vai desde o gestual até as representações minimalistas e desenha uma espécie de linha no tempo para pensar o passado e o presente, a partir da análise do desempenho dessas instituições cubanas e da satisfação das necessidades sociais de cada época.



Fig. 12. J. Pavel Herrera. Obra: *Ave. Carlos Manuel de Céspedes y 35, Nuevo Vedado*, 2014, da série: *Fraturas*. Óleo em tela, 40x50 cm. Fonte: J. Pavel Herrera Romero. Acervo: arquivo pessoal.

⁷ *A história me absolverá* é a sentença final e o título subsequente do pedido de autodefesa de Fidel Castro antes do julgamento iniciado contra ele em 16 de outubro de 1953 pelos assaltos ao quartel de Moncada e Carlos Manuel de Céspedes, em Santiago de Cuba e Bayamo, respectivamente, e ocorreu em 26 de julho do mesmo ano. Embora nenhum registro das palavras de Castro tenha sido feito, ele reconstruiu seu discurso mais tarde para publicá-lo como o manifesto do *Movimento 26 de Julho*.



Fig. 13. J. Pavel Herrera. Obra: *Ave. Independencia y Conil, Nuevo Vedado*, 2014, da série: *Fraturas*. Óleo em tela, 50x40 cm. Fonte: J. Pavel Herrera Romero. Acervo: arquivo pessoal.



Fig. 14. J. Pavel Herrera. Obra: *17, No. 1, Vedado*, 2014, da série: *Fraturas*. Óleo em tela, 40x50 cm. Fonte: J. Pavel Herrera Romero. Acervo: arquivo pessoal.

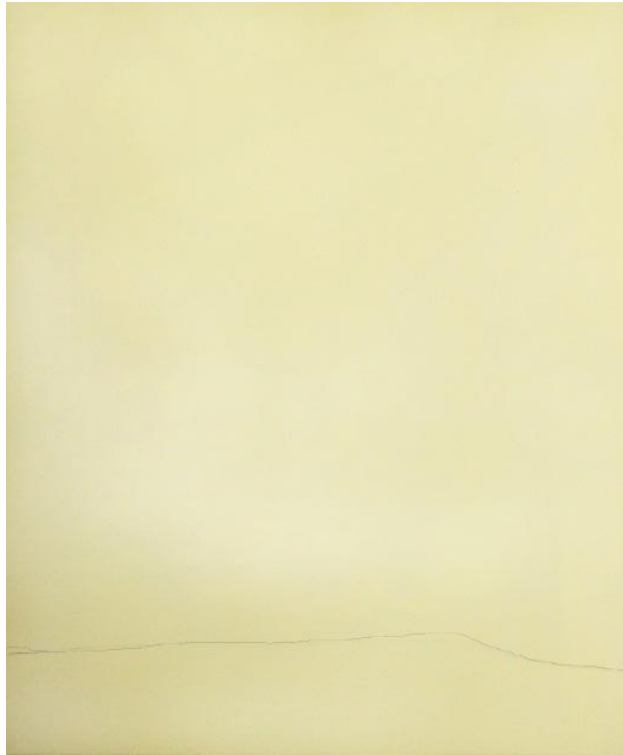


Fig. 15. J. Pavel Herrera. Obra: 23, No. 177, *Vedado*, 2014, da série: *Fraturas*. Óleo em tela, 60x50 cm. Fonte: J. Pavel Herrera Romero. Acervo: arquivo pessoal.



Fig. 16. J. Pavel Herrera. Obra: *Ave. Independencia y 100, Boyeros*, 2014, da série: *Fraturas*. Óleo em tela, 50x50 cm. Fonte: J. Pavel Herrera Romero. Acervo: arquivo pessoal.

CAPÍTULO II. Ópticas de um ponto de fuga

2.1 Dois olhares para um ponto de fuga

É importante analisar este projeto como um processo que nasce inteiramente no Brasil e os trabalhos que o compõem foram desenvolvidos a partir da experiência de viver fora de Cuba. Novamente, as relações com o local de origem, as memórias de um ambiente e as relações com a migração são retomadas na elaboração das obras e na articulação do projeto expositivo. Ao mesmo tempo, o foco da observação e a análise dessas pequenas histórias são deslocados com o peso da experiência vivida e com o início de um novo olhar, a partir da perspectiva de um imigrante: o novo local, o que é deixado para trás, e o que é apresentado adiante.

[...] Fez-se necessário um distanciamento do artista de sua terra natal para melhor compreender algumas questões pela vivência num outro país e desconstruir a ideia de ilha que conhecia até então. Uma exposição que sai e retorna à ilha com a liberdade de ir e vir. Com esta liberdade geográfica e poética a fuga se dá no campo da ideia e do olhar. Não se trata de fugir de um lugar e sim de voltar a ele por uma nova perspectiva. [...] (BORGHI, 2017).

Levando em consideração essas relações com o *Ponto de fuga*, cada uma das obras do projeto está conectada na base de ideias e processos perceptivos na pintura. Os trabalhos são elaborados a partir do acesso a informações que não circulam em Cuba, mas que formam parte importante da dinâmica social: Cuba como parte dos conflitos migratórios na América Central; o sentimento dessa migração em relação ao local de origem; as articulações com o espaço geográfico; a identidade e as políticas governamentais. Esses foram alguns dos tópicos repetidos nos processos de coleta de informações das ocorrências diárias na Ilha, na tentativa de manter a conexão com o meu local de origem e pertencimento e pelo qual me sinto também responsável. Nesse sentido, com o acesso à informação proveniente de diferentes fontes, foi possível constatar de longe que a ideia de fuga é repetida continuamente no contexto, e é vista como a necessidade de distanciamento de uma situação política, econômica e social, presente no pensamento das gerações mais jovens em Cuba.

Tomando esses processos como referências, são estruturadas as narrativas de cada uma das obras, que se materializam quando são apresentadas para o público. Como resultado, a exposição alcançou uma dinâmica interessante em relação à

instalação no espaço expositivo (Figuras 17, 18 e 19). A exposição foi cuidadosamente projetada, levando em consideração os processos de percepção visual do público em relação a uma obra de arte que traz de volta uma outra relação com o ponto de fuga historicamente vinculado aos processos de representação na pintura. Em *Breve história da pintura contemporânea*, Marco Giannotti comenta:

[...] Na arte contemporânea, a relação entre a obra e o observador se transforma por completo. O espaço não é mais concebido como um espaço ideal, a priori, uma forma pura da intuição a ser preenchida, mas como algo que deve ser concebido como um processo, um espaço aberto a novas experimentações.[...] (GIANOTTI, 2009, p. 38).

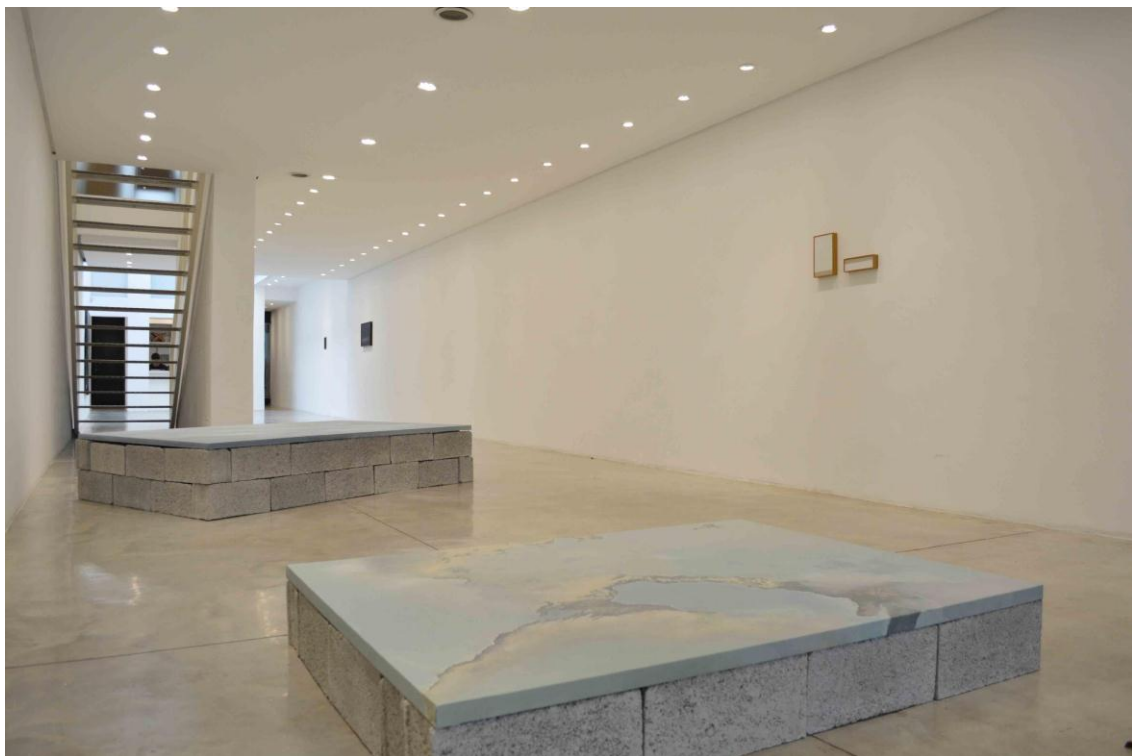


Fig. 17. Exposição *Ponto de fuga* (detalhe 1). Galeria Sancovsky. São Paulo, 2017.



Fig. 18. Exposição *Ponto de fuga* (detalhe 2). Galeria Sancovsky. São Paulo, 2017.

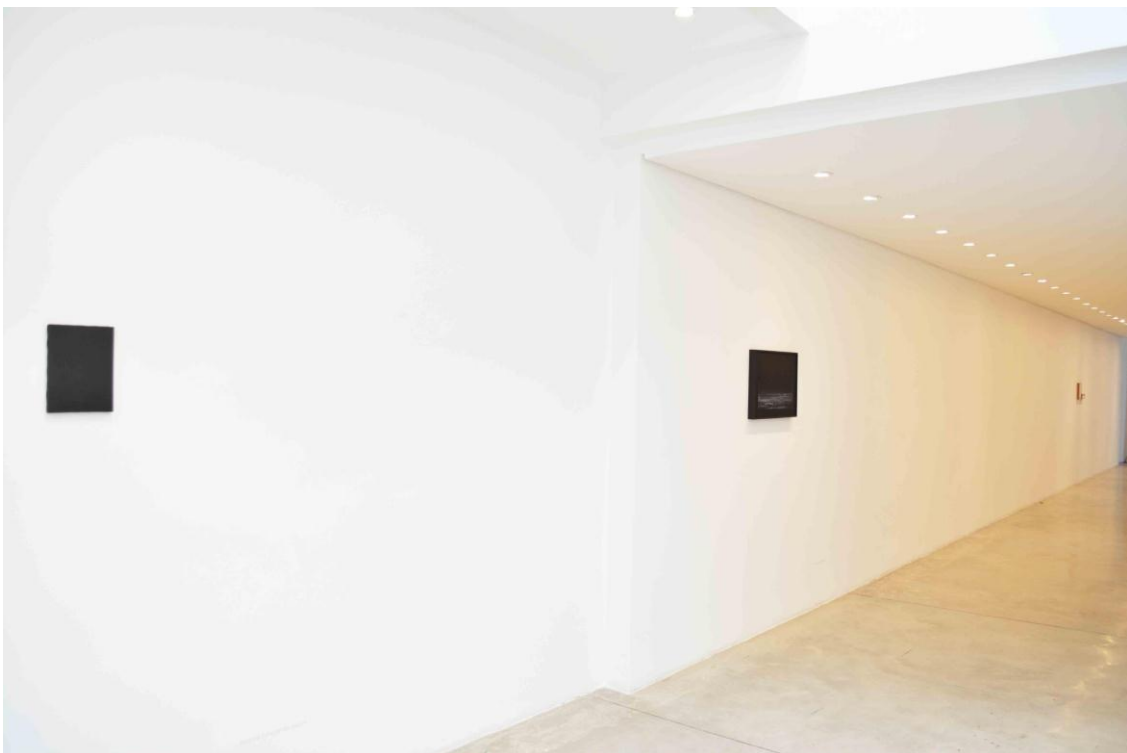


Fig. 19. Exposição *Ponto de fuga* (detalhe 3). Galeria Sancovsky. São Paulo, 2017.

2.1.1 As obras, suas narrativas em sintonia com o espaço expositivo

Para analisar os trabalhos da exposição *Ponto de fuga*, é oportuno estabelecer as mesmas relações entre as obras e o espaço, definidas durante o processo de museografia e montagem. *7 noites 365 dias* (Figura 20) é a pintura que marca o centro do projeto com base em sua estrutura visual e era o único trabalho que tinha um local definido antes da montagem – um espaço que marca arquitetonicamente o centro da galeria. Essa pintura transmite um pouco da tensão que afeta a todos, apresenta um lugar diante do qual decidimos em qual lado de nossas vidas queremos estar – o confortável e conhecido do cotidiano ou o inquietante e incerto do desconhecido. Da mesma forma, esse trabalho revela o espaço que está conectado às relações de tempo, sabendo que temos 7 dias da semana e 365 dias do ano para tomar uma decisão. Sendo esse um pensamento constante para as pessoas que tentam deixar o país, ao mesmo tempo em que pode ser aplicado a várias situações, momentos de nossas vidas ou qualquer outro contexto.



Fig. 20. J. Pavel Herrera. *7 noites 365 dias*, 2017. Tinta para linogravura em papel Kraft 45,7x30,5 cm cada (7 peças). Fonte: J. Pavel Herrera Romero. Acervo: arquivo pessoal.

7 noites 365 dias é uma obra estruturada a partir de 7 pinturas e desenha uma linha horizontal na sua totalidade, a partir da cerca como um elemento representativo na composição. É um trabalho visualmente associado à gravura, porque lembra a capacidade de multiplicação, além de usar tinta para linogravura base de água própria para os processos de impressão dessas técnicas. A pintura repete cuidadosamente o desenho de uma cerca em 7 momentos, em que a intenção é representar uma cena a mesma distância e do mesmo ponto de vista. O local é sempre o mesmo, e é transformado apenas pela passagem do tempo e pelas mudanças na atmosfera,

impressas pelas diferentes camadas de tinta na superfície do papel. No texto crítico referente a essa exposição, a curadora Paula Borghi escreveu:

[...] em *7 noites 365 dias* é a cerca quem cumpre a função dicotômica de ponto de fuga e não fuga. Aqui é ela quem delineia a noção de paisagem, mesmo sendo um elemento construído para delimitar passagem. Porém, trata-se de uma delimitação temporal que se dá através das variações de sombra que existe entre cada uma das sete partes da série. Não há nada para se ver detrás daquela cerca além da espera. [...] (BORGHI, 2017)



Fig, 21. J. Pavel Herrera. *Ponto de fuga II*, 2017. Tinta óleo em tela. 165x205 cm. Fonte: J. Pavel Herrera Romero. Acervo: arquivo pessoal.

A Figura 21 mostra a pintura que dá o título à exposição. Uma pintura a óleo representando um daqueles cenários pertencentes a um lugar próximo ao mar por onde os cubanos emigram ilegalmente do país. São lugares isolados e de difícil acesso, nos quais a noite se torna um cobertor seguro para resguardar a fuga. Em relação a esse trabalho, a curadora da exposição, Paula Borghi, comenta no texto que acompanha a mostra

[...] estas são paisagens construídas a partir de uma linha luminosa que perpassa a imagem de ponta a ponta da tela, tal como um feixe de luz segundos antes do entardecer ou depois do amanhecer. E da mesma forma que não se sabe se o sol está se pondo ou nascendo, também não se compreende ao certo se o céu está na parte superior ou inferior da composição. Existe uma marcação indecifrável, cíclica e constante do tempo, como também do espaço em suspensão. [...] (BORGHI, 2017)

A pintura foi realizada em, praticamente, duas jornadas de trabalho: na primeira etapa foi feito o desenho da base como ponto de partida; no segundo momento, a pintura foi definida com a aplicação de finas camadas de tinta a óleo. Nesse segundo momento, o processo geralmente se concentra em reafirmar com tinta o desenho anterior, obtendo assim um domínio melhor do espaço na superfície da tela, processo que se torna definitivo a partir do resultado obtido. É uma pintura em que a textura do tecido pode ser vista através da transparência da tinta. É importante notar que este trabalho faz parte de uma série que se originou com outra pintura (Figura 22) e trata do poder conceitual que pode ser associado à definição de *Ponto de fuga* como um dos princípios da composição que “significa que os pontos de fuga são tantos quanto o número de direções no espaço em questão”.⁸



Fig.22. J. Pavel Herrera. *Ponto de fuga*, 2016. Tinta acrílica em tela, 50x50 cm. Fonte: J. Pavel Herrera Romero. Acervo: arquivo pessoal.

⁸ Definição disponível em: <<https://conceito.de/ponto-de-fuga>>, último acesso em 11/10/2019.

Nessa exposição é notável a presença de várias obras em que a cor preta, a noite, se torna protagonista. A noite como um momento, um contexto de oportunidades para alguns (um fenômeno comum na natureza), e a escuridão associada a perigo e incerteza.

Em *Nunca a noite foi tão escura* (Figura 23), pintura em pequeno formato que traz de volta a relação com a migração em Cuba, representa simbolicamente um momento de profunda solidão, de ruptura entre o que se tem e o que é desejado, apesar das piores consequências. A pintura é uma pequena superfície que tenta registrar a tensão contida na experiência de sentir-se sem direção ou destino real diante da noite, em um espaço que nos ultrapassa como seres humanos em todas as suas dimensões – amedrontador, incontrolável e de uma solidão assustadora: o mar.

Trata-se do estabelecimento de relações com passagens espirituais, em que após momentos de trevas profundas só encontraremos a luz – o amanhecer –depois de uma noite escura. Ao mesmo tempo, a obra aviva esse momento na memória daqueles que experimentaram essa escuridão, registrada como uma profunda marca entre o fim e o princípio de diferentes processos em suas vidas. É transferir para o espectador uma parte dessas tensões.

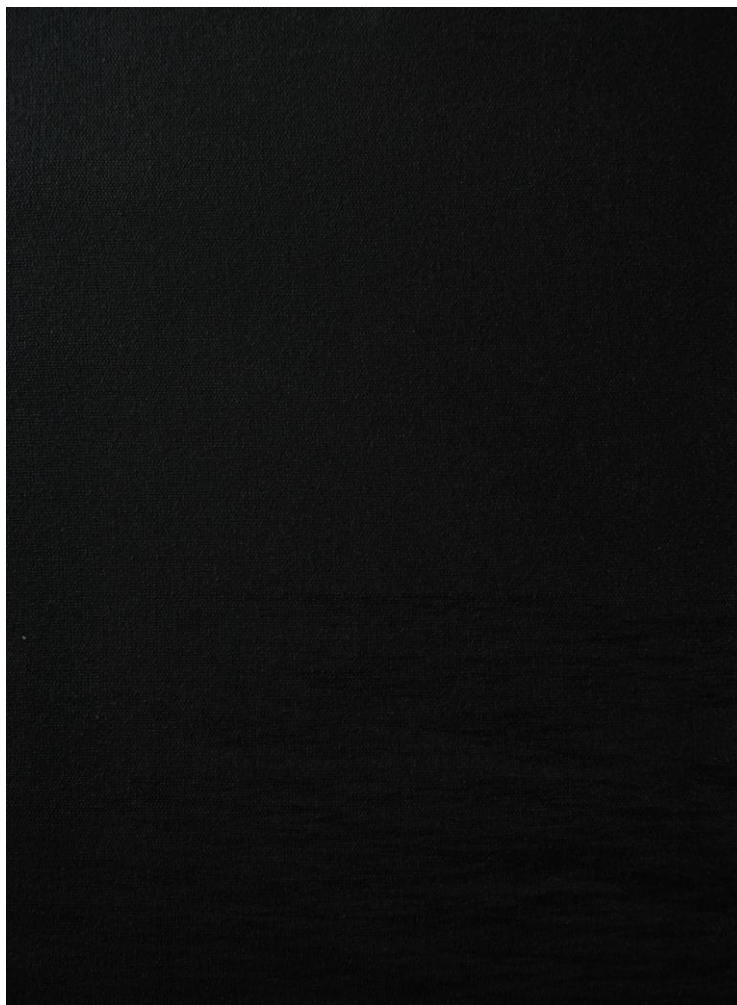


Fig.23. J. Pavel Herrera. *Nunca a noite foi tão escura*, 2016. Tinta acrílica e tinta para linogravura em tela, 24x18 cm. Fonte: J. Pavel Herrera Romero. Acervo: arquivo pessoal.

Ao desenvolver simbolicamente uma marinha completamente negra, pode-se gerar um relacionamento com a morte, mas ao mesmo tempo pode-se entender a morte como o nascimento de algo novo. Nesta pintura são utilizados dois tipos de tintas pretas (tinta acrílica e tinta para linogravura à base de água) com diferentes texturas, o que permite contrastes entre a figura e o fundo a partir da sobreposição. Nesse sentido, o trabalho estabelece uma inter-relação com o espectador, a partir da qual, em várias situações, exige-se o deslocamento do ponto de vista a partir do qual é observado (dependendo do arranjo das luzes da sala, muda distância e o ângulo de observação) para transformar uma superfície preta em uma marina noturna que desaparece em segundo plano.

[...] O espaço não se constitui mais exclusivamente através de contrastes de cores presentes na superfície da tela, não é visto como uma realidade em si, mas como algo que surge a partir da experiência humana. Cria-se desse modo uma sensação física que escapa da superfície do quadro: “um ambiente” [...] (GIANNOTTI, 2009, p. 33).

A partir dessas relações com a percepção, a expografia foi pensada com o objetivo de fortalecer as conexões por meio da tensão e do equilíbrio das obras instaladas no espaço. Este é um aspecto levado em consideração na exposição, não apenas com a seleção das obras e de sua poética, mas também como elas são apresentadas ao público e como se relacionam com o espaço expositivo (Figuras 17, 19 e 24). Pequenas pinturas são destacadas a partir do choque com a imensidão do branco das paredes da galeria, enquanto outras saem das paredes para se conectar ao universo da escultura ou à instalação.

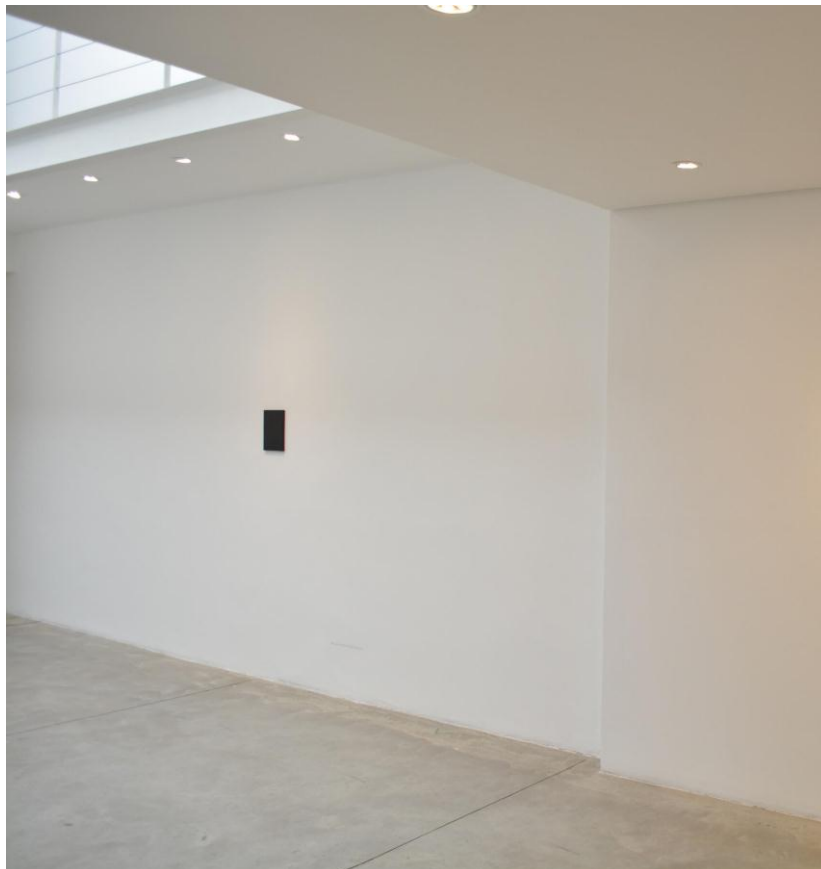


Fig.24. Exposição *Ponto de fuga* (detalhe 4). Galeria Sancovsky, São Paulo, 2017.

Começando do zero (Figura 25) é um desenho em pastel seco sobre papel preto, obra em pequeno formato que não mostra muito mais do que um cenário

composto pela terra, da qual podemos tomar posse. Poderia parecer deserto, sem referências, ao mesmo tempo que se conecta com a profundidade do preto no papel. É a construção de uma imagem associada à ideia de chegar a um novo lugar, quando deixamos tudo para trás e precisamos construir uma nova realidade.



Fig. 25. J. Pavel Herrera. *Começando do zero*. Pastel seco sobre papel. 30x42 cm. Fonte: J. Pavel Herrera Romero. Acervo: arquivo pessoal.

[...] Por conseguinte, o céu e a terra só adquiriram então forma e textura nos lugares onde a matéria de um e a da outra fossem agitadas pela sua proximidade. Seria, portanto, impossível ver a terra de outro modo a não ser em contacto com o céu, e seria uma ilusão, a fim de vê-la "sozinha", escavar, já que ao escavar nada mais fazemos do que tornar mais baixo o nível do seu contacto. Tudo se passa como se houvesse, na periferia de cada substância, uma sobre-activação particular implicada pela presença de uma substância estranha, compondo estes diferentes "estados-limite" o conjunto do campo da percepção. [...] (CORAJOUD, 2011, p. 215).

Enquanto nas obras *Jardins I, II* (Figuras 26 e 27), a composição é formalmente estruturada a partir do contato entre duas áreas, dois planos em que no ponto de encontro emerge uma linha do horizonte – o local onde a Terra se encontra com o céu a partir da nossa referência visual. Constituem, assim, fragmentos de tecido de linho

prontos para serem pintados, e a paisagem aparece nas bordas onde a imprimação⁹ termina e deixa ver o tecido cru. O jardim branco mostra um cenário a ser construído, o jardim como um espaço desejado, um lugar que sempre acolhe aquele fragmento da natureza que tentamos levar a qualquer parte.

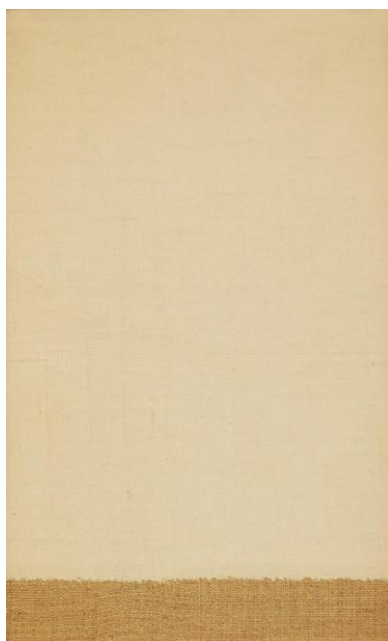


Fig.26. *Jardim I*, 2017. Tinta de imprimação em linho, 25x16 cm. Fonte: J. Pavel Herrera Romero. Acervo: arquivo pessoal.



Fig.27. *Jardim II*, 2017. Tinta de imprimação em linho, 8x16 cm. Fonte: J. Pavel Herrera Romero. Acervo: arquivo pessoal.

⁹ Substantivo feminino. Pintura. Ação ou efeito de imprimir (passar a primeira demão de tinta); imprimação. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/imprimacao/>>, último acesso em 14/10/2019.

Geografía económica (Figura 28) apresenta um grupo de tópicos relacionados ao espaço geográfico, aos sentimentos territoriais e à concepção de nação. Cuba é geralmente considerada e vista como uma ilha, mas existem diferenças entre o que é a ilha e o país como nação. Cuba geograficamente é um arquipélago oficialmente povoado em duas de suas maiores ilhas, a Ilha da Juventude e Cuba, a maior ilha do arquipélago¹⁰ e que dá nome ao país. Esses dois espaços têm estruturas sócio-políticas comuns, que respondem a ordens e políticas públicas associadas aos poderes legislativos. O restante do território do arquipélago, composto por mais de cem pequenas ilhas, é apenas de jurisdição governamental no escalão mais alto. *Geografía económica* faz parte da série *Paraíso fiscal*¹¹, e seu objetivo principal é chamar a atenção sobre esses territórios do país sobre os quais a população desconhece o que neles acontece. São espaços sem vínculos ou sentido de pertencimento nacional no sentimento coletivo, mas são lugares valorizados como autênticos paraísos geográficos e com alto potencial econômico.

¹⁰ “[...] Além da própria ilha de Cuba, nosso país é formado por 4 195 ilhas, ilhotas e *cayuelos* espalhados como um oásis terrestre no deserto do mar.[...]” Ver: NUÑEZ JIMÉNEZ, Antonio. *El archipiélago. Cuba: La naturaleza y el hombre*. La Habana: Letras Cubanas, 1982, p. 65. Livre tradução.

¹¹ Série *Paraíso fiscal* é formada por obras sobre o conceito de “paraíso fiscal” e focam sua atenção em lugares, espaços ou situações em Cuba que precisam da fiscalização popular em paralelo aos órgãos oficiais de poder. Ao mesmo tempo que a ideia de paraíso é vinculada à paisagem como referência.



Fig. 28. J. Pavel Herrera. *Geografia econômica*, 2016. Tinta óleo em tela, 140x208 cm.

A pintura reproduz proporcionalmente o espaço geográfico, quase o mapa do arquipélago cubano, mas exclui a ilha maior (Cuba), que gera o imagético usado na construção simbólica da nação, para destacar o que entendemos como território, como país. É uma vista aérea que, novamente, aborda a paisagem partindo dos avanços tecnológicos que possibilitaram uma modificação na forma de nos aproximarmos e olharmos para a natureza, realizando recortes e pegando fragmentos para construir uma nova paisagem.

[...] Um modo útil de definir a geografia cultural é dizer que ela é o estudo da organização do espaço, o estudo dos motivos aleatórios que impomos à superfície da Terra por nossa vida, nosso trabalho e nosso deslocamento. Conforme esta definição, a paisagem pode ser vista como um mapa vivo, uma composição de linhas e de espaços não muito diferente daquela que produzem o arquiteto ou o planejador, ainda que seja numa escala mais vasta. [...] (JACKSON, 1969, p. 33, Livre tradução)

Nessa mesma direção, *Cayo Ernst Thälmann* (Figura 29), pintura da mesma série, apresenta ao público um fragmento em maior escala de um desses territórios,

uma daquelas pequenas ilhas que compõem o arquipélago. Uma ilha inacessível para a população, mas que na década de 1970 foi doada¹² ao governo da Alemanha Democrática, depois negociações econômicas entre os dois países. A ilha mudou seu nome de *Cayo Largo del Sur* para *Ernst Thälmann*¹³ e um monumento dedicado a essa personalidade alemã foi erguido. Esse trabalho resgata um fragmento das memórias ocultas de um governo que pode agir negando o consenso coletivo e adotando políticas arbitrárias no espaço nacional.

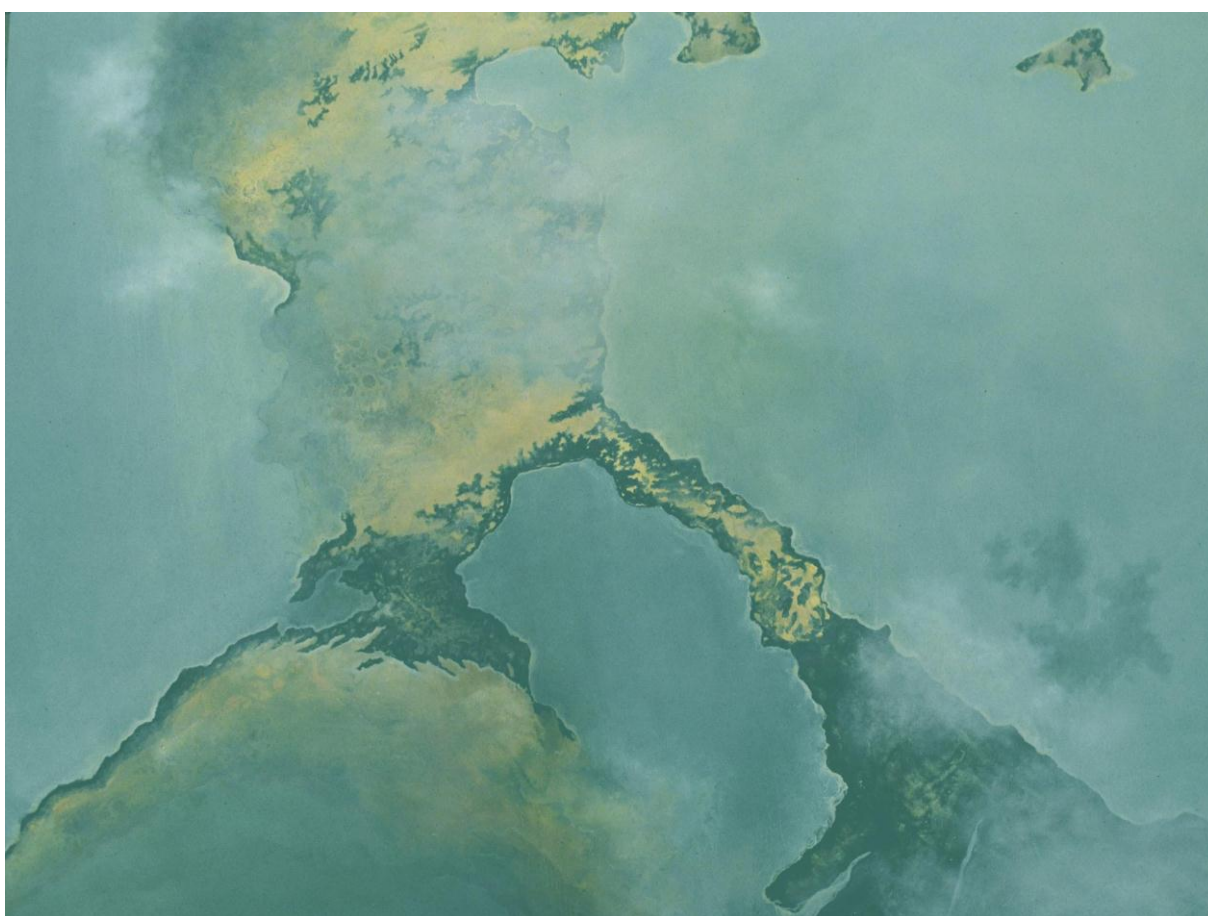


Fig.29. J. Pavel Herrera. *Cayo Ernst Thälmann*, 2017. Tinta óleo em tela, 120x160 cm. Fonte: J. Pavel Herrera Romero. Acervo: arquivo pessoal.

¹² Ver: <<https://espina-roja.blogspot.com/2019/07/cayo-ernst-thalman-cuba.html>>, último acesso em 12/10/2019.

¹³ Ernst Thälmann (Hamburgo, 16 de abril de 1886 — Buchenwald, 18 de agosto de 1944) foi um político alemão membro do Partido Comunista da Alemanha (em alemão *Kommunistische Partei Deutschlands*), o qual chegou a dirigir depois do Levantamento Espartaquista, membro do Comitê Central do KPD durante a República de Weimar. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ernst_Th%C3%A4lmann>, último acesso em 12/10/2019.

Tanto em *Geografia econômica* quanto em *Cayo Ernst Thälmann*, se estabelece uma relação com o público, conforme as obras são dispostas horizontalmente e sobre tijolos de concreto no piso da galeria (Figura 30). A forma como observamos estas pinturas foi pensada atendendo ao ponto de vista no qual as imagens são representadas. Deslocar essas obras da parede – tradicional espaço de instalação – para o chão, transformou a relação bidimensional da pintura em objetos tridimensionais, que mudaram a organização espacial. O público foi convidado a uma exposição de pinturas, mas as paredes já não tinham o mesmo protagonismo nem a mesma atração magnética que habitualmente exercem sobre as obras bidimensionais (Figura 31).



Fig.30. Exposição *Ponto de fuga* (detalhe 5, processo de montagem). Galeria Sancovsky, São Paulo, 2017.



Fig.31. Exposição *Ponto de fuga* (detalhe 6). Galeria Sancovsky, São Paulo, 2017.

O conjunto do projeto *Ponto de fuga* reúne e transborda um pouco da energia contida no fluxo de informações pelo qual somos surpreendidos, ao observar o nosso contexto à distância. Momento em que as nossas referências são confrontadas com outros pontos de vista e novas experiências. Nesse sentido, as obras e a exposição podem se transformar no local de fuga dos sentimentos, das contradições, dos questionamentos a serem feitos e das perguntas a serem respondidas. É um projeto que poderia ser analisado a partir da tese que Ivo Mesquita aplica na curadoria da exposição *Viajantes contemporâneos*:

[...] No circuito internacional de arte contemporânea não são apenas as questões e as práticas artísticas que alimentam a produção, e que caracterizam e identificam o estágio de globalização da arte atual, mas antes os modos e as condições em que se dá essa produção. Bienais, o crescente número de mostras internacionais, férias e, sobretudo, os programas de residência de artistas em diversas partes do mundo levam um grande número de profissionais a deixar, ainda que temporariamente, seu estúdio no país de origem para realizar trabalhos em outros lugares, em meio de outras culturas. Viajar, deslocar-se, confrontar-se com a alteridade passou a ser algo

acessível, seja pelas diversas tecnologias que põem em movimento uma infinidade de informações, seja pela indústria do turismo cultural, seja pelos diferentes negócios – entre eles a arte – na economia globalizada e interdependente. [...] Daí certa recorrência do trabalho do artista como registros de experiências e acontecimentos, construção de arquivos, coleta de memórias e testemunhos, experiências de alteridade [...] (MESQUITA, 2012, p. 18).

2.2 *Ponto de fuga* e a 11ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul

Tomando como referência a pesquisa realizada em Cuba e a multiplicidade de riquezas que foram anexadas no contexto brasileiro, os curadores da 11ª Bienal de Arte do Mercosul (Alfons Hug e Paula Borghi) selecionaram algumas das obras aqui apresentadas para fazer parte da mostra. Essas obras registram poéticas ligadas à ideia curatorial da Bienal – “Triângulo Atlântico” – e às diversas dinâmicas que mantêm ativa essa região do planeta, desde o aspecto histórico até o imediatismo da contemporaneidade. Nesse sentido, Cuba, além de sua localização geográfica, foi parte importante de algumas dinâmicas históricas na inter-relação Europa-América-África, tanto nos períodos coloniais quanto nos processos que discutiam a hegemonia política no hemisfério ocidental no século XX.

Na mostra, foram exibidas as obras *Geografia econômica* (Figura 28), *Cayo Ernst Thälmann* (Figura 29) e *A cor de uma história IV* (Figura 32), ligadas às relações de territorialidade, espaço e memória, e ao mar como lugar de interconectividade. Foram instaladas em um dos halls de entrada do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) e ao lado das obras dos artistas Arjan Martins (Brasil), Juliana Stein (Brasil) e Martha Atienza (Filipinas-Holanda) (Figuras 33 e 33). As palavras do curador Alfons Hug para o catálogo da Bienal apontam algumas das ideias curatoriais da pesquisa sobre o “Triângulo Atlântico”:

[...] A Bienal oferece um panorama contemporâneo das dinâmicas e interdependências culturais do triângulo atlântico sem perder de vista algumas referências históricas.

Protagonistas dessa busca de vestígios transatlânticos são os setenta artistas de três continentes cujas obras abordam as dialéticas culturais dentro do triângulo. No processo, eles devem investigar quais as forças inovadoras que podem ser mobilizadas hoje na interação entre a América, a África e a Europa.

É deste triângulo pluricultural aberto para todos os lados e com enorme capacidade de absorção que brotam a tensão e as dinâmicas culturais já descritas por Oswald de Andrade no seu “Manifesto Antropófago” de 1928. O Atlântico também dá à luz àquela crioulação à qual Edouard Glissant refere-se ao falar do sincretismo das culturas sul-americanas e caribenhas, fundamentalmente distintas das monoculturas atávicas que, seguindo a tradição, definem-se pela exclusão.

Os artistas centram seu interesse nestes pontos de interseção das culturas indígena, europeia e africana, de onde surge, consequentemente, um novo amálgama americano. E essa fusão está ainda longe de concluir-se, até mesmo porque influências de outras culturas continuam sendo incorporadas. Mas a arte contemporânea também põe o dedo na ferida do triângulo atlântico ao abordar os conflitos e transtornos causados pelo embate de civilizações e classes sociais diferentes.

A Bienal orienta-se nos cinco temas seguintes:

1. Travessias do Atlântico
2. Matrizes Africanas
3. Cultura Indígena
4. Fluxos Migratórios e Diáspora
5. Indivíduo e Sociedade [...] (HUG, 2018, p. 15)



Fig.32. J. Pavel Herrera. *A cor de uma história IV*, 2017. Tinta óleo em tela, 300x200 cm.
Fonte: Ding Musa.



Fig. 33. 11ª Bienal do Mercosul. *O Triângulo Atlântico* (detalhe 1). MARGS, Porto Alegre, 2018. Fonte: Juliana Stein.



Fig. 34. 11ª Bienal do Mercosul. *O Triângulo Atlântico* (detalhe 2). MARGS, Porto Alegre, 2018. Fonte: Ding Musa.



Fig. 35. 11ª Bienal do Mercosul. *O Triângulo Atlântico* (detalhe 3). Ao fundo a obra de Martha Atienza, *Fair Isle 59°41'20 O"N 2°36'23 O"W*, 2015. Vídeo HD – 63'06", Filipinas-Holanda. MARGS, Porto Alegre, 2018. Fonte: J. Pavel Herrera, acervo pessoal.

CAPÍTULO III. *New Island*. Pautas para um novo projeto.

3.1 Continuidades de uma poética

[...] É necessário, por assim dizer, ir a montante da própria paisagem para identificar as razões de ser na cultura e na vida social das quais ela é, de algum modo, a encarnação. A análise da paisagem consiste em uma análise de categorias, de discursos, de sistemas filosóficos, estéticos, morais, que a paisagem, supostamente, prolonga e reflete. Não há necessidade de distinguir, a este respeito, a paisagem real e a paisagem representada (numa imagem ou num texto). *In visu* ou *in situ*, a paisagem não muda, fundamentalmente, de natureza. Ela é, em essência, sempre uma expressão humana um discurso, uma imagem, seja individual ou coletiva, que se encarna numa tela no papel ou no solo. E, neste sentido, metodologicamente falando, é legítimo considerar uma “iconografia da paisagem” [...] (BESSE, 2016, p. 10)

Este é um capítulo que tem como eixo central a ideia das fraturas como metáforas para articular um diálogo entre as relações institucionais e suas influências sobre nossa individualidade e sobre os processos coletivos da sociedade.

As fraturas como obra constituem um processo artístico com uma metodologia específica que coexiste na minha produção, enquanto outros trabalhos ou séries estão sendo desenvolvidos. A partir da obra *Uma história que precisa de uma fratura* (Figura 36), criam-se as diretrizes de um trabalho *work in progress*, em que estabeleço um processo sistemático de registro de fraturas de lugares que me influenciam a partir da minha experiência como indivíduo e artista. Trata-se de um trabalho que propõe gerar uma espécie de arquivo, com marcas físicas de espaços ou instituições que são parte indispensável de nossa estrutura social, assim como das maneiras pelas quais uma parte das relações interpessoais é gerada. São desenhos de linhas feitas com nanquim e aquarela líquida, em que a linha é protagonista absoluta na superfície branca do papel, e que na estrutura de montagem apresentada para essa dissertação materializam uma outra paisagem.

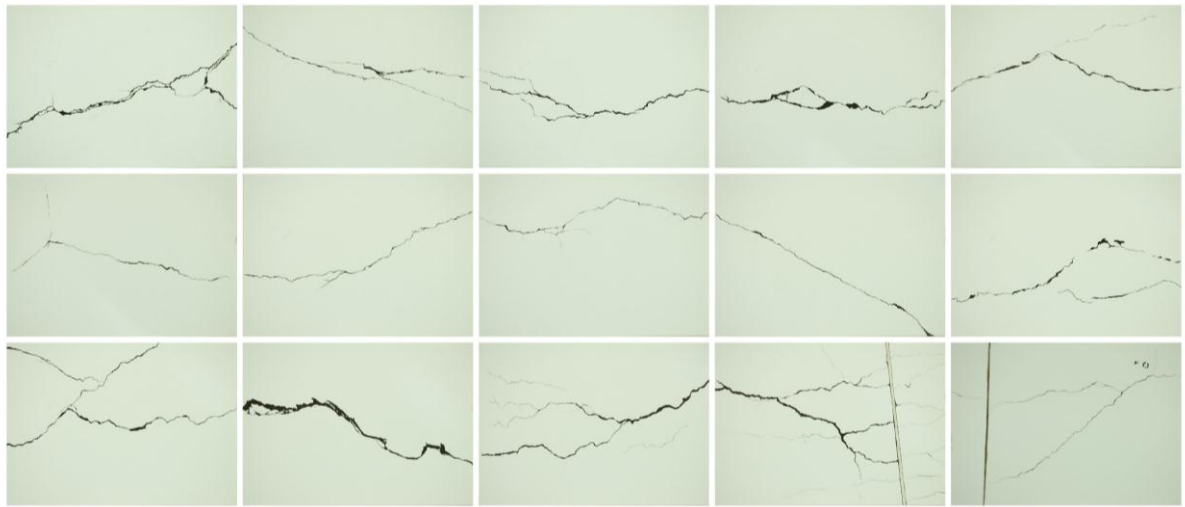


Fig. 36. J. Pavel Herrera. *Uma história que precisa de uma fratura*, (detalhe) (*work in progress*). Nanquim e aquarela líquida em papel, 21x29,7cm (cada). Fonte: J. Pavel Herrera Romero. Acervo: arquivo pessoal.

As fraturas, analisadas no capítulo inicial, continuam sendo micropaisagens metaforicamente estruturadas, baseadas nos desenhos e rachaduras que emergem nas estruturas arquitetônicas como resultadas de sua deterioração ou de erros técnicos na construção, e que são representados através de linhas. Essas linhas que engrossam, que se cruzam e que desaparecem. Em resposta a essa multiplicidade de conexões, leituras e metáforas implementadas a partir das linhas, poderíamos interpretar esse elemento expressivo pela perspectiva de Deleuze, na qual simbolicamente se distingue três tipos de linhas: a linha dura, a linha flexível e a linha de fuga, conforme Peter Pál Pelbart cita em *A arte de viver nas linhas*:

[...] A linha dura ou segmentária é aquela que recorta nossa vida em segmentos bem delimitados: criança ou adulto, trabalhador ou empresário, homem ou mulher, branco ou negro, centro ou periferia – são os códigos binários ou representações morais que nos definem.

A linha flexível diz respeito a microdesvios, limiares ínfimos, molecularidade das crenças e desejos, da percepção e dos afectos: é todo um mundo de agitações e variações de franjas incertas e pequenas mutações intensivas.

Por fim, a linha de fuga ou nômade é aquela que foge e faz fugir um mundo, como se alguma coisa nos levasse, através dos segmentos, mas também através de nossos limiares, “em direção de uma destinação desconhecida, não previsível, não preexistente”.

As três linhas são imanentes, estão emaranhadas. Elas nos definem e nos constituem, mas também nos arrastam para longe de nós mesmo. Elas nos prendem ou nos liberam, nos cristalizam ou inventam para nós uma saída. [...] (PELBART, 2007, p. 285).

É importante estruturar o percurso e a análise desse conjunto de trabalhos, estabelecendo uma analogia com os processos expográficos de uma mostra e com as relações que se estabelecem entre as obras, o espaço e as tentativas de leituras dirigidas ao público. Sendo assim, é importante começar analisando a pintura *New Island*, único trabalho que não aborda as fraturas como temática e que retoma a perspectiva das vistas aéreas, à longa distância, para delimitar ou contornar um espaço como foco ou lugar de atuação.

New Island (Figura 37) cria uma nova ilha tomando como referência o novo contexto em que atuo cotidianamente. A partir de um recorte da área do estado de São Paulo, em que seu perímetro físico é rodeado por mar, apresento a ideia que temos da representação de uma ilha, evidenciando a obsessão pelos limites dos espaços, nossos limites de interações e as fronteiras físicas e virtuais estabelecidas a partir de um contexto e de suas limitações de expansão.

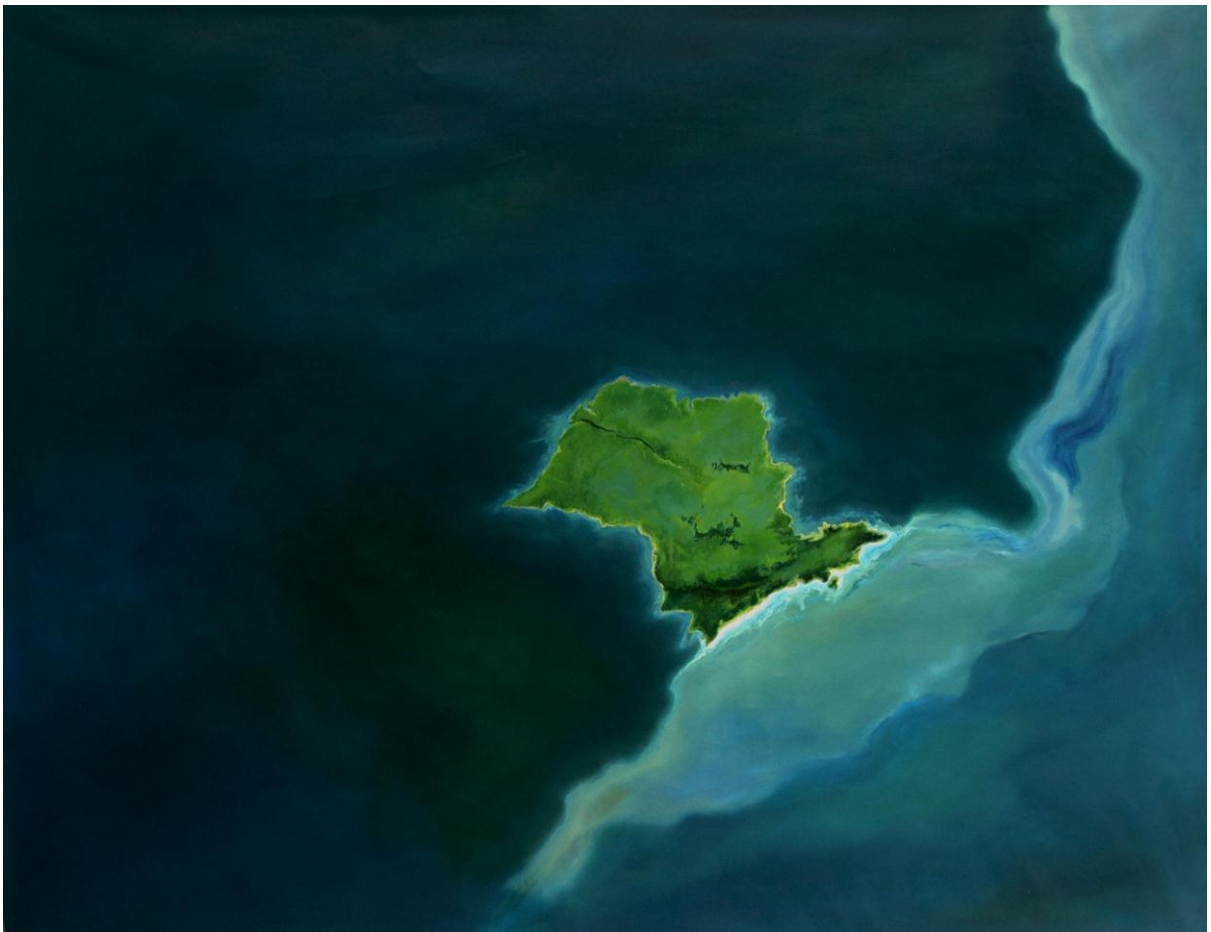


Fig. 37. J. Pavel Herrera. *New Island*. Tinta óleo em tela, 80x105 cm. Fonte: J. Pavel Herrera Romero. Acervo: arquivo pessoal.

Essa é a obra que propicia um lugar físico para falar do contexto, assim como do desenvolvimento de um grupo de poéticas no presente. Uma espécie de vista de satélite, na qual se coloca o olho no mapa do estado de São Paulo, como o centro das atuações dos processos artísticos. Lugar que, devido a suas condições e relações sócio-políticas e econômicas, mesmo sendo “capital” econômica e cultural da nação, não permite entender e/ou fazer uma análise de processos sociais e culturais do país todo, a partir apenas da observação de São Paulo. Trata-se de uma espécie de ilha dentro de um “continente”, com particularidades que tecem diversas fronteiras. Uma pintura que apresenta uma ilha isolada dentro de um cenário paradisíaco que, aos poucos, ao relacionar-se com as outras obras, faz aflorar um conjunto de nuances e argumentos que a identificam.

Em *Notas no caminho* (Figura 38), políptico criado em março de 2019 para a exposição *Poemas mal escritos*¹⁴, coloco em prática a ideia de reciclar outras obras com as mesmas ou similares estruturas narrativas. Mesmo que tenham nascido de processos independentes e em diferentes momentos, essas são fraturas que se unem pela primeira vez, associadas por um mesmo elemento formal que as caracteriza.

¹⁴ *Poemas mal escritos* foi uma exposição individual de J. Pavel Herrera (autor desta dissertação) realizada na Galeria Gaia, Instituto de Artes, Unicamp em março-abril, 2019.

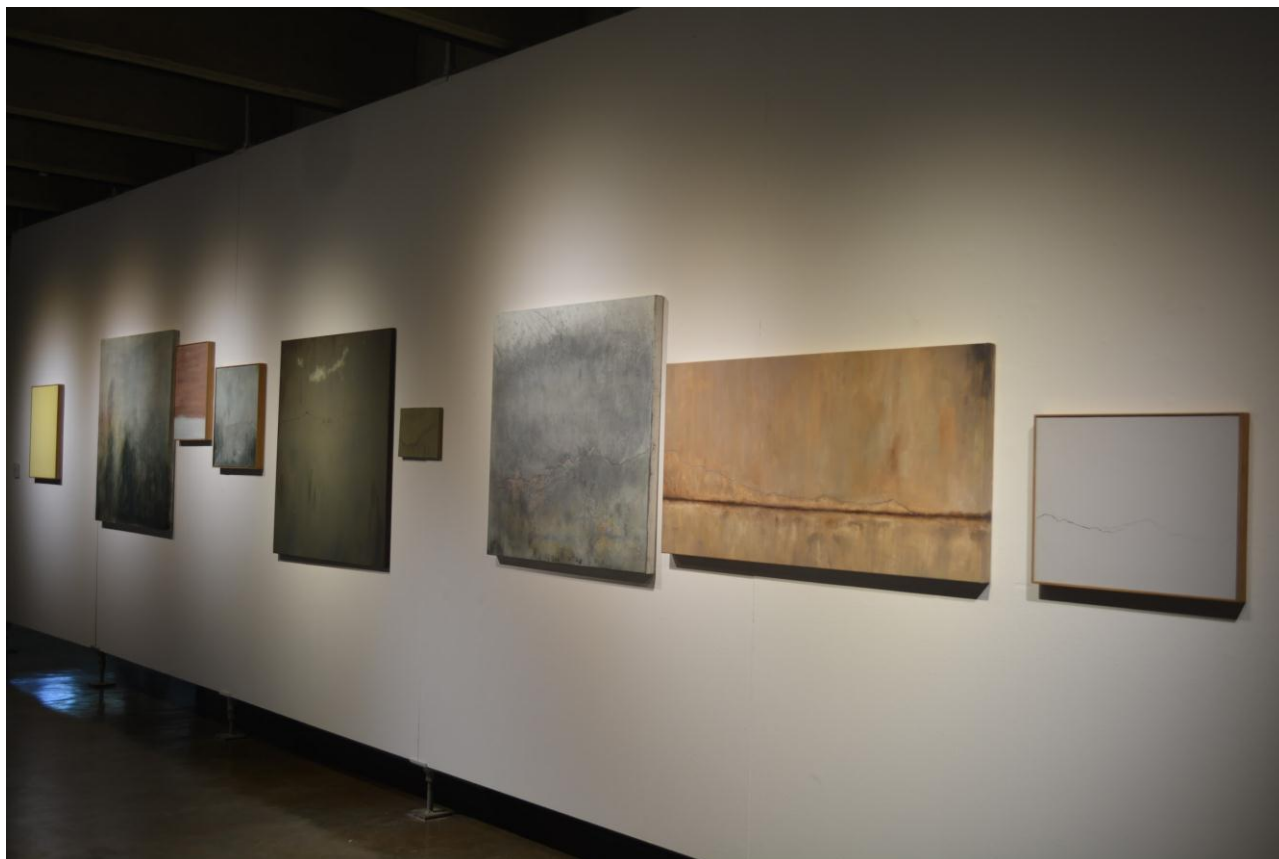


Fig. 38. J. Pavel Herrera. *Notas no caminho*, 2019. Exposição *Poemas mal escritos* (detalhe 1). Galeria Gaia, Instituto de Artes, Unicamp, Campinas-SP. Fonte: J. Pavel Herrera Romero. Acervo: arquivo pessoal.

No livro *Pós-produção: Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*, Nicolas Bourriaud reflete a partir de Michel de Certeau a respeito dessa metodologia da arte contemporânea, denominada pós-produção¹⁵, na qual são implementadas práticas cotidianas em que uma obra pode se converter em matéria- prima para a produção de um outro trabalho:

¹⁵ “[...] Pós-produção: termo técnico usado no mundo da televisão, do cinema e do vídeo. Designa o conjunto de tratamentos dados a um material registrado: a montagem, o acréscimo de outras fontes visuais ou sonoras, as legendas, as vozes *off*, os efeitos especiais. Como conjunto de atividades ligadas ao mundo dos serviços e da reciclagem, a pós-produção faz parte do setor terciário em oposição ao setor industrial ou agrícola, que lida com a produção das matérias-primas. Desde o começo dos anos 1990, uma quantidade cada vez maior de artistas vem implementando, reproduzindo, reexpondo ou utilizando produtos culturais disponíveis ou obras realizadas por terceiros. Essa arte da pós-produção corresponde tanto a uma multiplicação da oferta cultural quanto – de forma mais indireta – à anexação ao mundo da arte de formas até então ignoradas ou desprezadas. [...]”. Ver: BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 7-8.

[...] Usar um objeto é, necessariamente, interpretá-lo. Utilizar um produto é, às vezes, trair seu conceito; o ato de ler, de olhar uma obra de arte ou de assistir a um filme significa também saber contorná-los: o uso é um ato de micropirataria, o grau zero da pós-produção. Ao utilizar sua televisão, seus livros, seus discos, o usuário da cultura emprega toda uma retórica de práticas e “artimanhas” semelhante a uma enunciação, a uma linguagem muda possível de classificar em seus códigos e figuras.

A partir da língua que lhe é imposta (o sistema de produção), o locutor constrói suas frases (os atos da vida cotidiana), reapropriando-se, como microbricolagens clandestinas, da última palavra na cadeia produtiva. A produção torna-se “o léxico de uma prática”, isto é, o material intermediário a partir do qual se articulam novos enunciados, e não um resultado final. O importante é o que fazemos com os elementos à nossa disposição. Dessa maneira, somos locatários da cultura; a sociedade é um texto cuja regra lexical é a produção, lei contornada de dentro pelos usuários supostamente passivos, por meio de práticas de pós-produção. [...] (DE CERTEAU *apud* BOURRIAUD, 2009, p. 21)

Notas no caminho é uma obra que reúne nove pinturas de fraturas realizadas entre 2014 e 2019 para criar uma única linha, uma espécie de serra ou cordilheira, que traça um percurso no caminho. Num primeiro momento, a ordem e a disposição das pinturas poderiam parecer caóticas pela diversidade de formatos e texturas visuais, mas estão visualmente conectadas entre si pelo início e final de cada uma das fraturas existentes nas telas, representando, desse modo, um olhar para o passado e para o presente sobre as demarcações realizadas no horizonte. Marcas que são escolhidas na medida em que desenvolvemos as nossas próprias projeções e que somos capazes de entender o lugar em que estamos plantando nosso olhar num horizonte tangente. É uma obra conectada por linhas como se fossem histórias ou simbolismos pessoais.

3.2 Pavilhão

Em *Pavilhão*, 2019 (Figura 39), pintura em que formas e manchas não definidas se diluem em uma sutil, mas abrangente, atmosfera, faz com que a fratura na superfície gere uma superposição intrigante. *Pavilhão* refere-se ao prédio da Bienal de São Paulo¹⁶ (Figura 40), a mais importante plataforma das Artes Visuais no Brasil e uma das mais antigas e importantes Bienais do mundo. Sugere, assim, uma sutil referência ao mundo da arte e como as relações institucionais são pautadas hoje, bem

¹⁶ O Pavilhão Ciccillo Matarazzo é, desde 1957, o palco de uma das mais importantes exposições de arte do mundo: a Bienal de São Paulo. Projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, o prédio é um verdadeiro ícone da arquitetura modernista brasileira, tombado pelo Patrimônio Histórico. Disponível em: <<http://bienal.org.br/pavilhao>>, último acesso em 31/10/2019.

como a produção artística, o mercado da arte e o impacto social, mesmo após seis décadas de sua fundação.



Fig. 39. J. Pavel Herrera. *Pavilhão*, 2019. Tinta óleo em tela, 135x145 cm. Fonte: J. Pavel Herrera Romero. Acervo: arquivo pessoal.



Fig. 40. Foto da 33ª. Bienal de São Paulo – “Afinidades Afetivas”, 2018. Fonte: J. Pavel Herrera Romero, arquivo pessoal.

Pavilhão (Figura 39) reproduz uma fratura tomada do piso do prédio, não para posicionar-se a partir de uma postura crítica, não é um questionamento. Simplesmente é uma sinalização, um alerta para focalizar um fenômeno que transita às vezes com um ar de juventude, de renovação e novidade. Trata-se de olhar por uma outra perspectiva, observar de fora para enxergar outros pontos. Referindo-se ao sistema da arte e ao fenômeno das Bienais, Kevin Power comenta:

[...] Uma das respostas para a questão de como a arte vive em uma cultura global é, claramente, através da proliferação de bienais que são em si mesmas como consequências da globalização, mas, qual é a sua função? É uma redistribuição democrática do poder cultural? Ou é uma nova forma de hegemonia cultural? É um circuito que se dirige à uma clientela um pouco diferente da dos museus dominantes do mundo, embora seja óbvio que se sobrepõem de certa maneira. Esses são campos de poder cada vez mais complexos, o sistema das bienais geralmente enfatiza problemas universais que questionam sua validade e expressam uma preferência marcada pelo local e pelo global, inclusive correndo o risco de simplificar perigosamente a complexidade do conteúdo. A bienal disfarça a enorme dependência do sistema de arte da economia, que a imergiu inteiramente na indústria do entretenimento, diga-se, do espetáculo. Este modelo de produção cultural está funcionando em todo o mundo, existem mais de 168 no momento.

Suspeito que a maioria de nós sintamos que a bienal (como um fenômeno sociocultural) corresponde essencialmente à ideia de exportação global do que tem sido uma hegemonia ocidental: um círculo em expansão, mas controlável. (POWER, 2015, p. 41, livre tradução)

A oportunidade de trabalhar no processo da montagem (não como artista, mas como montador) da 33ª. Bienal de São Paulo “Afinidades Afetivas”, 2018, colocou-me em contato direto com uma das faces do processo criativo de um fenômeno artístico para o qual sempre olhei com certa idolatria. Foi um processo de desdobramento a partir de minha condição de artista contemporâneo, que recentemente fez parte da 11ª Bienal do Mercosul, 2018. Mesmo com quase uma década de experiência na curadoria de exposições em galerias de arte e assistência curatorial em três Bienais de Havana, na ocasião da 33ª. Bienal eu era apresentado como um montador e um emigrante cubano.

Circular pelo pavilhão da Bienal, manusear as obras, assim como definir com os artistas-curadores¹⁷ o melhor lugar para colocar um prego ou um parafuso para instalar uma obra, permitiu-me entrar em contato com outras metodologias e estratégias, além dos critérios curatoriais. Descobri o que está por trás de uma mostra expositiva da Bienal de São Paulo (a Fundação, os curadores, os patrocinadores, o projeto curatorial, a produção, os artistas, os montadores e o público). Foi uma espécie de residência artística sem acompanhamento, sem exigências de produção, sem avaliação, sem relatório, uma experiência com outros sabores encontrados, que me inspirou para a produção dessa obra, ao mesmo tempo em que uma expressão se acentua “essa não foi legal, vamos esperar a próxima”. Mas para o dia da inauguração fui convidado como artista contemporâneo estrangeiro residente no Brasil, aluno de mestrado e ex-residente da FAAP.

A fratura representada em *Pavilhão* (detalhes Figuras 41 e 42) estende-se como uma sutil paisagem que só é possível perceber quando observada de perto, estabelecendo um vínculo íntimo com o público, como quem não quer falar em voz alta e ao mesmo tempo exige uma cumplicidade.

¹⁷ Artistas-curadores: Alejandro Cesarco, Antonio Ballester Moreno, Claudia Fontes, Mamma Andersson, Sofia Borges, Waltércio Caldas, Wura-Natasha Ogunji. Disponível em: <<http://bienal.org.br/exposicoes/33bienal>>, último acesso em 14/10/2019.



Fig. 41. J. Pavel Herrera. *Pavilhão* (detalhe 1), 2019. Tinta óleo em tela, 135x145 cm. Fonte: J. Pavel Herrera Romero. Acervo: arquivo pessoal.



Fig. 42. J. Pavel Herrera. *Pavilhão* (detalhe 2), 2019. Tinta óleo em tela, 135x145 cm. Fonte: J. Pavel Herrera Romero. Acervo: arquivo pessoal.

3.3 Arritmia

É uma obra que está mais focada na gênese das fraturas no ano de 2012, quando comecei a dirigir a minha atenção aos registros gráficos de ondas ou frequências cardiovasculares. Trabalhar com a paisagem e suas diversas formas de representação, trouxe-me a possibilidade de estabelecer conexões com outros referentes e soluções, como os gráficos dos eletrocardiogramas dos aparelhos usados na medicina e os registros de ondas sonoras na música. Foi claramente esse olhar que estabeleceu a conexão direta com as fraturas/rachaduras, por conta da sua similitude formal, pelo protagonismo das linhas estruturando o espaço e contornando o desenho de uma paisagem.

Em *Arritmia* (Figura 43), o olhar está focado no eletrocardiograma como um processo eletrônico para desenhar, registrar frequências. Nesse sentido, a pintura é estruturada a partir da apropriação de uma das formas de diagramação desses registros e estabelece assim várias analogias. Em um primeiro momento, operar como uma espécie de DJ¹⁸ que reinventa novas pistas de som, substituindo as leituras de ondas elétricas do coração por fraturas tomadas de quatro espaços institucionais – Congresso Nacional Brasileiro, Reitoria da Unicamp, Instituto de Artes da Unicamp, Gaia (Galeria de Arte da Unicamp) – foi um processo que permitiu associar o funcionamento das áreas do coração com as relações institucionais e o funcionamento das estruturas sociais. Nesse caso, as macro políticas governamentais, a educação, a arte e o público como elementos que entrelaçam as distintas camadas que compõem a população e estruturam uma sociedade.

Nos processos fisiológicos do corpo humano é necessária a coordenação perfeita entre todas as partes envolvidas e essa sincronia é possível de ser percebida nos registros de eletrocardiograma de um coração saudável. Mas na pintura esses registros ilustram uma descoordenação ou dissonância a partir da seleção aleatória de fragmentos provenientes de várias fraturas colocadas sobre a estrutura de um

¹⁸ “[...] Durante os anos 1990, a democratização da informática e o surgimento do sampleamento criaram uma nova paisagem cultural, cujas figuras emblemáticas são os DJs e os programadores. O remixador tornou-se mais importante do que o instrumentista, a rave, mais excitante do que um concerto. [...] O set do DJ assemelha-se a uma exposição de objetos que Marcel Duchamp teria denominado “ready-mades ajudados” [ready-mades aided]: produtos mais ou menos “modificados”, cujo encadeamento produz uma duração específica. Assim, o estilo de um DJ revela-se em sua capacidade de habitar uma rede aberta (a história do som) e na lógica que organiza as ligações entre os trechos que ele junta. [...]” Ver: BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009, p. 35-40.

eletrocardiograma. A proposta não tem como centro de atenção emitir um diagnóstico, mas sim ilustrar, de maneira metafórica, uma problemática: as relações de hoje entre os sistemas institucionais e a forma como afetam a sociedade.

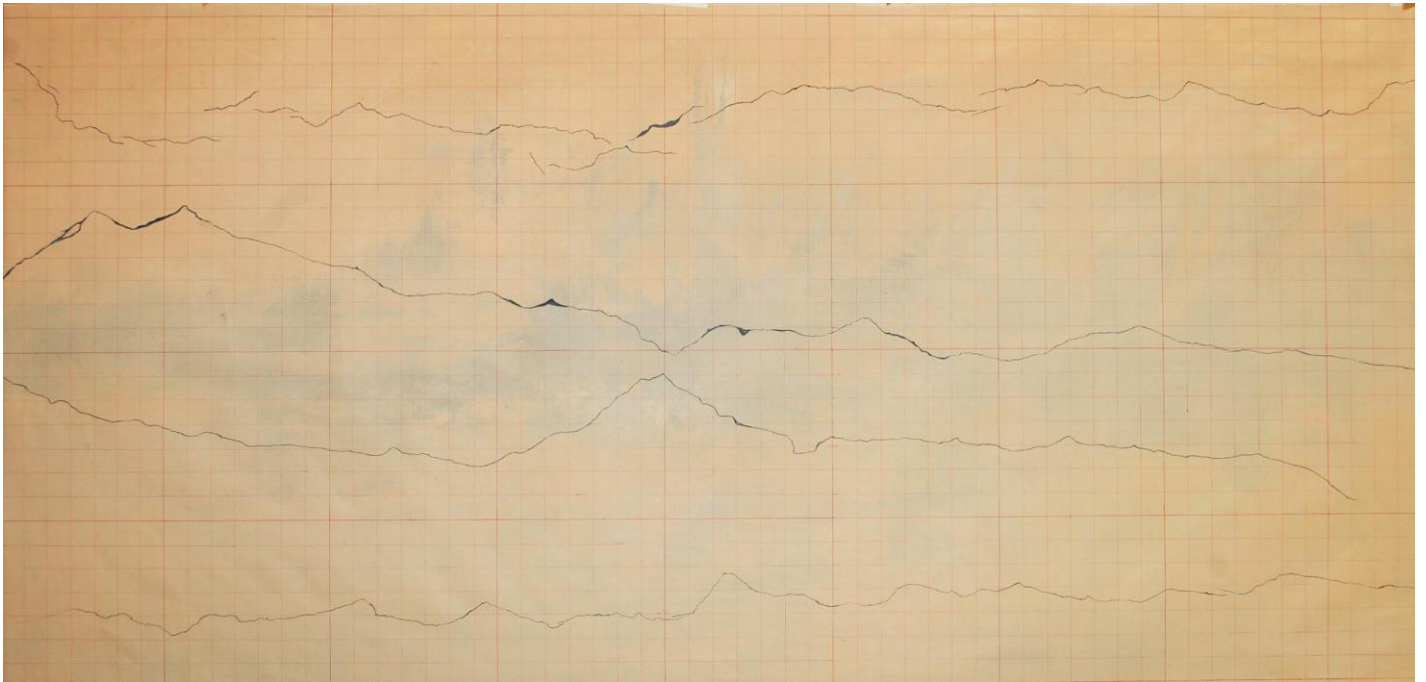


Fig. 43. J. Pavel Herrera. *Arritmia*, 2019. Tinta óleo e caneta estilográfica em tela, 84x180 cm. Fonte: J. Pavel Herrera Romero. Acervo: arquivo pessoal.

[...] as linhas que cavalgamos, as linhas que nos arrastam, as linhas que nos constituem, as linhas que nos fazem viver e as que nos fazem morrer. [...] (PELBART, 2007, p. 284).

3.4 Demarcação

Essa é a obra que, dentro desse projeto, articula uma relação mais aberta com o espectador, ao mesmo tempo em que o visual e o contemplativo adquirem protagonismo, juntam-se os códigos visuais de duas séries de trabalho: *Fraturas* e a *Cor de uma história*.

Se, no início do capítulo, *New Island* focaliza o espaço para colocar nossa atenção no lugar em que as coisas estão acontecendo, *Demarcação* (Figura 44), por sua vez, abre nosso olhar para lugares não definidos, para a possibilidade permanente de explorar novos horizontes em qualquer campo possível. Deixa, assim, aberta a possibilidade de continuar explorando, de construir novos cenários, tanto dentro quanto fora de nosso lugar de atuação.

Demarcação não é explícito ao indicar uma orientação, podemos estar olhando para fora ao mesmo tempo em que olhamos de fora para dentro. Em qualquer um dos casos, as referências não estão definidas, sugerindo a incerteza sobre o lugar que ocupamos. Trata-se de uma pintura que tenta se envolver com o público, mas que ainda não foi posta à prova, ao mesmo tempo em que foi intencional colocá-la como a última obra a ser analisada nesta dissertação, para deixar uma porta sempre aberta a novas provocações e motivações dentro dos processos artísticos.

[...] Já se sabe que a partir do século XIX as obras passaram a contar cada vez mais com a participação do observador, ou seja, com a capacidade de espectador de completar o seu sentido. Isso não significa que o observador intérprete a imagem apenas segundo o voo da sua imaginação. O artista sempre parte de certas regras que induzem o espectador. Ao fazer uma crítica da pintura como retiniana, como algo que poderia se realizar apenas no olhar do observador, Duchamp explica os códigos inerentes a qualquer apresentação de uma imagem. Ele escolhe títulos de tal maneira que estes o impedem de situar seus quadros numa região familiar. Estabelece novas relações entre palavras e objetos. Uma palavra pode tomar o lugar de um objeto na realidade. Uma imagem pode tomar o lugar de uma palavra numa proposição.[...] (GIANNOTTI, 2009, p. 48-49).



Fig. 44. J. Pavel Herrera. *Demarcação*, 2019. Tinta óleo em tela, 200x290 cm. Fonte: J. Pavel Herrera Romero. Acervo: arquivo pessoal.

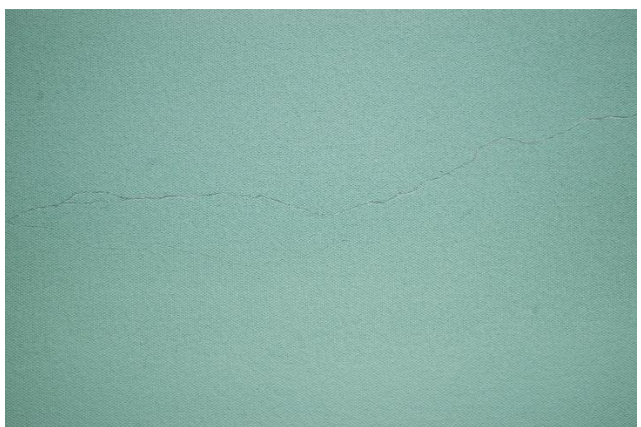


Fig. 45. J. Pavel Herrera. *Demarcação*, 2019 (detalhe). Tinta óleo em tela, 200x290 cm. Fonte: J. Pavel Herrera Romero. Acervo: arquivo pessoal.

Uma pintura em grande formato, na qual novamente são ativadas as relações com o vazio: a cor como o grande protagonista diante do uso mínimo de elementos na composição. A linha de uma das fraturas na superfície da tela submerge nesse universo cinza das múltiplas camadas de tinta aplicadas na pintura (Figura 45). Uma obra que tem vínculos estreitos com a visão que, nos últimos anos, foi estabelecida com a paisagem e que me leva de volta a algumas referências primárias¹⁹ na construção de uma poética em torno dessa temática e a partir da pintura. Na obra, a fratura se posiciona como um remoto horizonte na paisagem, uma marca na distância, no ambiente de um espaço que lembra a série *A cor de uma história* (Figura 1) – uma lembrança da ideia de demarcar no horizonte.

¹⁹ Kim Ki-duk, diretor coreano de cinema, *Primavera, verão, outono, inverno, ... e primavera*, 2003; *A Ilha*, 2000; e Mark Rothko, artista norte-americano de origem russa, pelas estruturas na composição da sua pintura.

Conclusões e considerações

Esta dissertação, como parte dos requisitos para o título do mestrado, marca meu retorno para o meio acadêmico depois de mais de uma década de formado. É a conclusão de um período que compreende uma parte importante de produções artísticas e experiências profissionais, analisadas a partir dos rigores e metodologias da ciência. Nesse sentido, são estabelecidas novas relações com os processos artísticos desenvolvidos por vários anos, partindo das inter-relações com um novo público, das novas referências socioculturais e políticas, além de um contexto acadêmico com metodologias diferentes do meu histórico de formação e também de atuação profissional.

Os processos de pesquisa passaram por vários períodos de crise (adaptação a um novo idioma, compreensão das novas metodologias, inserção nas dinâmicas de um outro sistema artístico), que incluem tanto a parte teórica, quanto os processos criativos, contribuindo para o enriquecimento de referências conceituais, históricas e críticas, que contaminam e nutrem minha atuação como artista e indivíduo, inserido em um sistema social. É extremamente enriquecedor analisar, a partir do contexto brasileiro, as dinâmicas do entorno cubano que ativam os processos de criação dentro do meu trabalho. A conceptualização dentro desses processos permite, por um lado, a obtenção de ferramentas que me aproximam de outros públicos com referências diversas na compreensão completa das obras. E, por outro lado, os processos criativos me oferecem a oportunidade de estabelecer novas associações com outros contextos e implementar outras linguagens como parte das estruturas de trabalhos na produção poética.

É importante ressaltar que este trabalho de pesquisa, bem como os processos de inserções artísticas nos sistemas das artes brasileiras, foram aprimorados e valorizados dentro do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Unicamp, que proporcionou um universo de possibilidades a serem exploradas no campo da produção poética. Ao mesmo tempo em que demandam de mim, como artista e pesquisador, maior rigor, disciplina e responsabilidade diante de cada processo de criação que é apresentado ao público.

Referências bibliográficas

ABREU, Andrés D. Eles lanzaron la onda (Cuando pintar fresco y radiante era una maldita circunstancia). *Revista Arte Cubano* 2. Revista de Artes Visuales. La Habana, ARTECUBANO EDICIONES, 2015.

ALBERS, Josef. *La interacción del color*. Madrid, Alianza Forma, 1982.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BIENAL 11- *O Triângulo Atlântico: catálogo da 11ª. Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visual do Mercosul, 2018.

BESSE, Jean-Marc. As cinco portas da paisagem. In: BARTALINI, Vladimir (Org. e tradutor). *PAISAGEMTEXTO 3* (Textos traduzidos e compilados com a finalidade exclusiva de subsidiar as disciplinas Paisagem no Cotidiano Urbano / Intervenções Contemporâneas, do curso de Pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2016, p. 18).

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BORGHI, Paula. Fragmento do texto crítico para exposição *Ponto de fuga*. São Paulo, Galeria Sancovsky, 2017.

BRITES, B.; TESSLER, E. *O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes plásticas*. 1. ed. Porto Alegre: Ed. da Ufrgs, 2002.

CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Rio de Janeiro: Record, 1956.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins fontes, 2005.

CHAUÍ, Marilena. *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (Coleção Tópicos).

CLARK, Kenneth. *Paisagem na arte*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1961. (Coleção Pelicano).

CORAJOURD, Michel. *Filosofia da Paisagem: Uma antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Diálogos*. Tradução de Eloisa Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Cascas*. São Paulo: Editora 34, 2017.

_____. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013.

GIANNOTTI, Marco. *Breve história da pintura contemporânea*. São Paulo: Claridade, 2009.

GONZÁLEZ FLORES, Laura. *Fotografia e pintura: dois meios diferentes?* São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

GONZÁLEZ, Margarita; PARSON, Tania; VEIGAS, José. *Déjame que te cuente: Antología de la crítica en los 80*. La Habana: ARTECUBANO EDICIONES, 2002.

HELLER, Agnes. Memoria cultural, identidad y sociedad civil, *In~daga* 1, p. 5-17.

Disponível em:

<<http://www.afoiceeomartelo.com.br/posfsa/Autores/Heller,%20Agnes/Heller,%20Agnes%20-%20Memoria%20cultural,%20identidad%20y%20sociedad%20civil.pdf>>, último acesso em 11/ 10/ 2019.

HUG, Alfons. *O Triângulo Atlântico: catálogo da 11ª Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes do Mercosul, 2018, p. 15.

JACKSON, A. New Kind of Space, *Landscape*, vol. 18, n 1, 1969, p. 33.

LICHTENSTEIN, Jacqueline; RIOUT, Denys. A pintura. In: *Vanguardas e rupturas*. São Paulo: Editora 34, 2014.

LLANES, Lillian. *Memorias: Bienales de la Habana 1984-1999*. La Habana: ARTECUBANO EDICIONES, 2012.

LOWENTHAL, David. Passage du temps sur le paysage, *Infolio*: Gollion, 2008, p. 14.

MADERUELO, Javier (Org.). *Paysage y Arte*. Madrid: Abada Editores, 2007.

MATEO, D. *Arte Cubano: alegoría género y mercado en los 90*. Ediciones Matanzas, 2013.

MERINO, L. *El paisaje: ¿género pictórico?* Disponível em: <<http://artoncuba.com/blog-es/el-paisaje-genero-pictorico/>>, Último acesso em 2/12/2017.

MERINO, L.; FERNÁNDEZ, P. *Arte Cuba República: selección de lecturas*. La Habana: Univ. de La Habana, Fac. de Artes y Letras, 1987.

MESQUITA, Ivo. *Viajante contemporâneo*. Texto e curadoria de Ivo Mesquita. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

NUÑEZ JIMÉNEZ, Antonio. *El Archipiélago*. Cuba: La naturaleza y el hombre. La Habana: Letras Cubanas, 1982.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. São Paulo: Hemus, 1977.

PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria da Formatividades*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

PEDROSA, Israel. *Da Cor à Cor Inexistente*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora Universidade de Brasília, 1982.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens críticas: Robert Smithson: arte, ciência e indústria*. São Paulo: Educ; Editora Senac; Fapesp, 2010.

PELBART, Peter Pál. *A arte de viver nas linhas*. In: Edith Derdyk. (Org.). *Disegno. Desenho. Desígnio*. 1. ed. São Paulo: Editora SENAC, 2007, v. 1, p. 285.

PIÑERA, Virgilio. *La isla en peso* (Obras Completas). La Habana: Ediciones Unión, 2011.

POWER, Kevin. ¿Es el arte glogal? Conferência dictada en el Centro Cultural de España de Montevideo, 2012, In: *Artecubano 2*. La Habana: Artecubano Ediciones, 2015, p. 41.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora Unicamp, 2007.

SUAREZ, Olga Elena. La boca desaparecida, *Revista Digital OnCuba*, La Habana, 2013. Disponível em: <<https://oncubanews.com/cuba/la-boca-desaparecida/?fbclid=IwAR2Vmw1lUcpbFdyKO21mfzSdUzAkPt3VoOZ1jzuwyfmxbdydh77thPD9Uw>>, último acesso em 20/10/2019.

WIKIPEDIA: *Perspectiva*. Disponível em: <<https://es.wikipedia.org/wiki/Perspectiva>>, último acesso em 20/10/17.

WIKIPEDIA: *Ponto de fuga*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ponto_de_fuga>, último acesso em 20/10/17.

TUAN, Yi Fu. *Topofilia. Um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente*. São Paulo: Difel, 1980.

_____. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1983.

Apêndice



Fig. 46. Exposição *Maldita circunstância*, 2014. Casa – Museu Guayasamín, Cuba. Fonte: J. Pavel Herrera Romero. Acervo: arquivo pessoal.



Fig. 47. Exposição *Maldita circunstância*, 2014. Casa – Museu Guayasamín, Cuba. Fonte: J. Pavel Herrera Romero. Acervo: arquivo pessoal.



Fig. 48. Exposição *Ponto de Fuga*, 2017. Galeria Sancovsky, São Paulo, Brasil. Fonte: J. Pavel Herrera Romero. Acervo: arquivo pessoal.

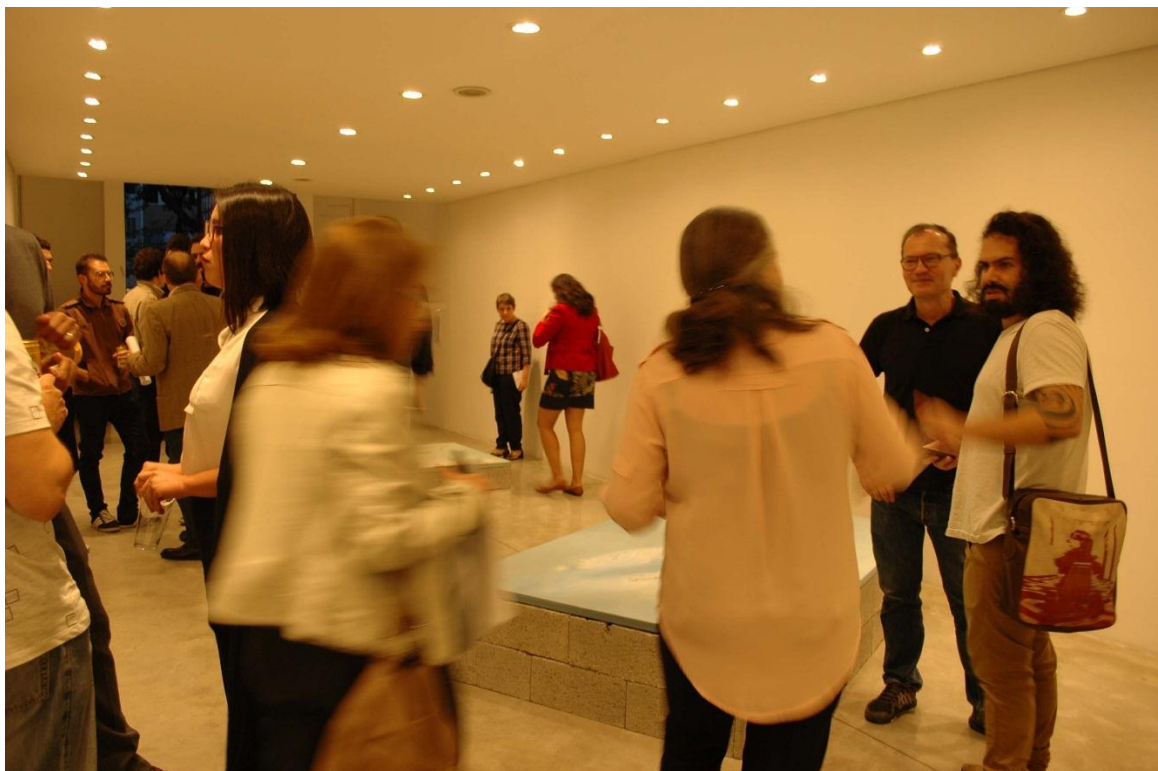


Fig. 49. Exposição *Ponto de Fuga*, 2017. Galeria Sancovsky, São Paulo, Brasil. Fonte: J. Pavel Herrera Romero. Acervo: arquivo pessoal.



Fig. 50. 11ª Bienal do Mercosul. *O Triângulo Atlântico*. MARGS, Porto Alegre, 2018.



Fig. 51. 11ª Bienal do Mercosul. *O Triângulo Atlântico*. MARGS, Porto Alegre, 2018.

Texto *La boca desaparecida*, Olga Elena Suárez, publicado na Revista digital OnCuba, 2013

[...] Las balsas. Háblame de nuevo de las balsas y explícame bien de qué estaban hechas.

En realidad es difícil decir que las balsas eran de este o aquel modo. Cada balsa era diferente de la otra, y aunque yo te diga algunas cosas nunca vas a poder figurarte muy bien la verdad de todo aquello. Imagínate, la gente no iba a comprarlas a ninguna tienda, las hacía de lo que tenía y de lo que conseguía por ahí. Las había de tanque, de cámara, de madera, de poliespuma, de cuanto cosa encontraban. Te lo digo yo, que me quedaba viéndolas días enteros, porque llegué a tener doce balsas amarradas al farallón ese que hay antes de llegar a Santa Cruz del Norte. Había gente que zozobraba el mismo día y había gente que zozobraba a los tres días, según la corriente, y la balsa se quedaba a la deriva y volvía a recalar a la costa. Entonces nosotros no lo pensábamos dos veces y se la dábamos o se la vendíamos a la gente que llegaba preguntando. Tres mil pesos llegaron a darme por una aunque casi nunca cobré por ellas. No sé, no sé muy bien por qué lo hacíamos, por qué lo hacía yo. Esas mismas gentes debían llegar la mayoría de las veces hasta diez o doce kilómetros de la orilla, no más, porque después veíamos la balsa que venía suavcito como el que tiene pena o como el que sabe que ha hecho algo malo y se quedaba quieta sobre el agua a unos pocos metros y nosotros cogíamos y la amarrábamos otra vez y si nos preguntaban volvíamos a regalarla o a venderla. Ya pasaron veinte años enteros desde esos días y la verdad que yo nunca he sentido culpa de aquellas balsas. Yo no le di ninguna a un niño, todos eran hombres y mujeres bien formados que tenían la obligación de elegir. Alguien me dijo una vez que yo también pude elegir, que me pasaba el día entero en la costa y sabía casi con certeza, desde el momento en que me empezaban a interrogar que qué hacían aquellas balsas ahí, en qué iba a terminar todo aquello. Pero ya le he dicho a la gente que uno no debe jugar a ser Dios. Aunque claro, siempre hay algo que pagar, algo que a veces está más allá de la culpa. Y hubo una de esas balsas, una sola, que llegué a recuperar tres veces. Era incluso, entre las

que habían ahí, de las mejorcitas, estaba muy bien hecha. El que la hizo tenía una idea más o menos de qué cosa era eso. ¿Tú has visto un catamarán, que tiene dos quillas y una lona por arriba? Bueno, era eso mismo, pero en vez de tener dos quillas plásticas lo que tenía era tres tanques de cincuenta y cinco galones por un lado y tres por el otro y arriba un empalado de madera. Ya. Esa era la balsa, con tres quillitas, tres Y para poner los remos por cada lado. Y ahí vi yo montarse nueve, doce, quince personas. Con ron y con carne de puerco, porque la gente no sabía nada, pensaban que iban apertrechados y después terminaban deshidratándose. Bueno, te dije que ya casi nunca voy a pescar, pero a veces, cuando estoy ahí y el sol está redondo y duro sobre la costa, me parece ver a lo lejos esa balsa que viene acercándose con pena y con miedo. Yo la veo y me restriego los ojos para sacarme la sal y entro en el agua de nuevo a revisar los paños. Y no pienso en la culpa, no pienso en nada, pero quién sabe, a lo mejor uno debe cuidarse en la vida de los excesos, periodista.

Yo no soy periodista.

Solo conservo estos minutos entrecortados de preguntas sueltas. Preguntas que debían servirme para apuntalar la historia que me contó durante sesenta minutos y que perdí después inexplicablemente en las cavidades hondas de la tecnología. Borges dijo que le parecía un método conveniente el de escuchar solo las trazas indispensables de una historia para desarrollarla después, pero por más que he tratado de hacer caso a Borges, de apegarme con determinación a sus sentencias, lo único que consigo son reproducciones literales de lo que me dice la gente. No tengo estilo, no tengo nada que decir, mis transcripciones son las únicas que me salvan el pellejo. Pero no pienso en eso mientras le pregunto, pienso solo, qué ironía, en que con suerte no me repita las mismas cosas.

¿Y los cuerpos? ¿Tienes idea de cuántos cuerpos encontraste ese año?

Ya, los muertos, los ahogados dices tú. Qué bonito suena eso de los cuerpos. Desde que yo te vi en la puerta supe a lo que venías, porque me han contado que hay quien dice por ahí que yo me encontré más de cien, hasta doscientos han dicho. Pero eso no es verdad. ¿Tú tienes idea de qué es un basurero? En el mar, ¿de qué es un basurero en el mar? Bueno, a lo mejor por el nombre crees que te lo puedes imaginar porque claro, es el lugar al que van a parar todos los desechos. Pero el basurero es lo más terrible que hay debajo del agua y hay poca cosa con qué compararlo. Mira, las corrientes marinas afluyen en sentidos contrarios, la de acá para allá, la de allá para acá, la de aquí para allí y la de allí para aquí. Y el centro de todas ellas es zona

muerta. Una zona que acumula y da abrigo a lo que le va trayendo el agua desde cada lado y que no desprecia nada. Es como la casa del agua, un lugar seguro a donde ella lleva lo que le van dejando. Y lo que le dejan no es nunca hermoso. A ellos iba yo a buscar la gente, gente por la que muchas veces no venía nadie a preguntar. Los familiares creían que los hijos eran despreocupados y no llamaban cuando llegaban a Estados Unidos o que se habían ahogado en el medio del mar, casi nunca sabían que estaban ahí, cerquita, moviéndose suavemente con alguna onda que llegaba hasta ese regazo que es un cementerio. Y si no se atascaban en ninguna laja o en ninguna cueva, porque el mar es nada más cavernas y abismos, entonces uno veía desde la costa, cuando pasaban los días, un puntico blanco a lo lejos que era el cuerpo hinchado de algún hombre que se aboyaba por la falta de oxígeno y que venía como un papel aunque hubiese sido muy negro. Traían a veces algún reloj dándole vueltas en el hueso, los ojos vacíos y la boca desaparecida, porque los peces lo primero que se comen es la mucosa, que es lo más blando. Y claro, una peste a podrido que no te dejaba pensar en nada. Tú quieres que yo te dé un número, pero nunca me puse a contarlos. Encontré muchos hombres muertos en el basurero de Canasí, en el de Piedra Alta, ahí después de Boca de Jaruco, en el Bufadero de Matanzas. Pero me cuidé bien de contarlos.

Le digo que espere un momento. Matanzas. El Bufadero de Matanzas. Dijo algo hace un rato, mientras me entregaba aquella historia redonda que se me resbaló del teléfono y de la cabeza, sobre este lugar. Algo sobre lo que no llegó a decirme en realidad una sola palabra y por lo que he permanecido aquí preguntándole sobre las balsas y los cuerpos. Entonces me mira de frente, me habla de la prudencia, de los buenos periodistas, de su hijo que todavía es un niño. Tú llegaste aquí diciendo que querías que yo te contara algunas cosas y que no ibas a apuntar nada, como si uno fuera un muchacho. Pero yo te lo voy a contar, me dice, tú no vayas a poner mi nombre ahí, que yo te lo voy a contar.

[...]

Texto crítico, publicado na Revista de Arte Cubano 2/2015, do crítico de arte e curator Andrés D. Abreu

Ellos lanzaron la onda

(Cuando pintar fresco y radiante era una maldita circunstancia).

La función de onda ψ es similar al papel de la trayectoria pero es una amplificación de la probabilidad.

ψ tiene una parte real y una parte imaginaria.

Todavía conservo aquel trozo de papel donde está escrito: “La muestra no nace desde un concepto o cúmulo de teorías, pero tiene el deseo de delinear un sentido desde la pintura...” como inicio de un breve y (tras)lúcido manifiesto de amparo para aquella acción expositiva que fue *Pintura húmeda*. Diez años han pasado desde que Michel Pérez (El Pollo) me llamó para convidarme a estar allí con ellos. Y una década también transcurrió de la publicación de *Una vueltecita por la pintura*, un texto que concluí con una especie de alerta y arenga: “Otrostal vez querr1án a partir de ahora sumar su aguadita al río de lo pintado desde las diferentes aristas de esta misma mesa poligonal. Mientras se filtren bien las vertientes, a dar agua, que la primera data no resuelve la partida y mucho menos en este play que alguien llamó arte. Que vuelva la pintura y que no se le tranque el juego.”

Lo que pasó de bueno y malo un breve tiempo después de *Pintura húmeda* con el polémico nuevo boom y una cierta generalización de lóleo y el acrílico sobre tela dentro del arte contemporáneo cubano no voy a agitarlo ahora porque sigo pensando que tirar piedras al pantano no limpia el fondo. Por eso me abstuve de participar del alborotador bullicio que acompañó buena parte del devenir posterior de lo juvenil pintado tras esta muestra, aunque nunca retiré la mirada crítica hacia lo mejor de este fenómeno ni abandoné una marcha cuidadosa sobre su andar para ser consecuente con las exigencias decantadoras que había inquirido.

Mucho más vertiginosa suele pasar la historia en esta vida einsteiniana donde el tiempo evapora y sedimenta a veces fulminante. Hoy cuando ya mucha de aquella pintura secó, sigue una parte de ella siendo fresca y compulsiva aunque ya no arrastra tras de sí tanto prejuicio ni tampoco perversas algarabías, otra por su naturaleza

misma o fallas en su mutación oportunista se ha esparcido como serrín, polvo o ceniza.

Irrefutable resulta también que en cierta y necesaria medida la pintura cubana con ellos cambió, se readecuó, salvo deudas y redimió su participación en la transformación de la historia de arte cubano gracias al trabajo pertinente y plausible de un grupo de creadores liderados fundamentalmente por Michel Pérez y Alejandro Campins, quienes desde un compromiso bien instruido, creído y orgánico con la práctica de pintar participaron de una renovación de las identidades que caracterizan al arte cubano actual.

Su momento pictórico arrastró una correspondencia y contrapunteo con el acontecer artístico contextual nacional y sus retardos para con las dinámicas universales, y sin pretensiones de ruptura y más bien desde un sentido de (im)pertinencia a una historia que necesitaba nuevas claridades, esos artistas de la pintura se hicieron imprescindibles porque se aglutinaron en principio bajo verosímiles intenciones comunes acerca de la liberación creativa del ser en el hacer dentro de un escenario cargado de dudas hacia lo pintado.

Y ese cuestionamiento en quienes fue genuino, agónico y consecuente se hizo notable e ineludible más allá de las perspectivas estéticas que los diferenciaron entre sí y los correlacionaron con otros. Cuando en el 2012 con *Heavy & Happy painters* tuve una nueva acción pública de ejercicio del criterio alrededor del fenómeno que se destapó con *Pintura húmeda*, escribí: *La histórica actualización de las prácticas pictóricas dentro del arte producido en Cuba ha estado acompañada de singulares procesos de correlación con los movimientos y el pensamiento reconocido en las vanguardias internacionales y de necesarias mutaciones en las propias dinámicas más contextuales de la creación en la Isla.*

La más reciente generación de artistas capital y sensatamente comprometida con la pintura se anunció hace unos diez años mostrando nuevamente con irreverencia y placidez las posibilidades contemporáneas del hacer y decir a base de pigmentos sobre telas.

Confederados libremente pero a su vez con cierta cofradía entre sí y en atención a sus cercanos referentes, esta plural colegiación se ha revelado por una desatención a las caducas marcas de lo cubano como una identidad radical y también por un saber gozar de lo poético de la humedad y la ilusión del frescor de la pintura

luego de haberla deliberado como paradójal y hasta controversial fenómeno para la contemporaneidad.

Ya por aquellos días bienaleros de 2012 las aguas estaban más asentadas y lo más indiscutibles afluentes se hacían notables. El Pollo y Campins se mantenían como esenciales entes aglutinadores de una necesidad de propulsar ideas alrededor de los procesos contemporáneos de lo pictórico a la par de un merecido ascenso de sus producciones pictóricas dentro de los circuitos internacionales del arte.

Michel además de protagonizar tertulias de taller y dar clases en San Alejandro ya había logrado perfilar a grandes dimensiones factuales y sensoriales un sistema muy particular de traducir sobre el lienzo una imaginería inquietante que parte de una relación suspicaz y lúdica con la ingenuidad infantil. Su pintura aprovecha ambigüedades y deslímites de estos tiempos como la dimensión y la pertinencia del género desde una correlación marcada con lo escultórico, la descredibilidad en la representación y las interrogantes sobre el valor de lo estético.

Sus bosquejos desde las animaciones en plastilina o los más recientes amontonamientos de piedras tiene el don juerguista de coquetear y seducir hasta con cierta manipulación de los arquetipos de las *mass medias* y establecen con facilidad una simpatía sensorial pero en la monumentalidad extraña de sus construcciones visuales se impone una singularidad irónica que entreabre las posibilidades del significar y faculta una brecha distanciante para con la mera complacencia de su simbología.

Campins, aprecio que sufre más con lo que también mucho goza de la pintura que hace y la que se ha hecho por los demás. Más romántico y expresionista para con todo el arte y la vida que estudia minuciosamente desde una personalidad en apariencia retraída y que es capaz de expandir cautelosamente en conversaciones amigables de taller y de academia como en la misma consistencia de sus procesos creativos. La densidad de su mundo pasa por un humanista incorporar de ideas e imágenes que toma ayudado de la constante y estudiosa lectura de lo que suele ser la historia, el aprendizaje sensible de los viajes con la fotografía como aliada y el intimista sentido de la sociabilidad de las impresiones y emociones asimiladas.

Su credo está asentado en defender su propia narración de la vida desde el ejercicio riguroso de crear imágenes simbólicas que él mismo más que nadie necesita volver a sentir desde su pintura.

Con estos referentes a la vanguardia de la efervescencia del fenómeno post *Pintura húmeda*, el acto de pintar ganó en dignidad artística dentro de un contexto que extendía su dinámica más explosiva y su determinación crítica más favorable hacia una video creación socialmente activa y un accionar público igualmente muy comprometido con la realidad mediata.

Dentro de ese mismo (im)pulso postpictórico tutorado desde el ISA por Eduardo Ponjuan, Ruslán Torres, Iván Camejo, Douglas Arguelles, entre algún que otro profesor más, con la cercana mirada contendiente de Luis Gómez, se fueron haciendo también notables otros jóvenes artistas que pusieron empeños intelectuales y factuales en desarrollar un modo singular y pertinente de hacer una fresca pintura en Cuba. Pienso en Alberto Lago como un fidedigno asimilador de esos procesos y como alguien que igualmente ha conseguido estructurar una filosofía de existencia donde la pintura es un metabolismo más asociado a sus meras necesidades humanas interiores que a cualquier otra intención.

Lo extraordinario de Lago ha sido sobre todo asumir que su identidad romántica expresiva está identificada con la más kitch y pop de las pasiones y entremezclar esa imaginería considerada cursi con sus estrategias académicas de realización artísticas, siguiendo en cierta medida una tradición histórica en los devenires del arte instruido que produce esta Isla. El haber perdido el miedo al dolor de ser acusado por sus intenciones y gustos, y el tirarse de lleno al espacio de lo casi prohibitivo para un artista contemporáneo, más el haberlo hecho sensata e inauditamente bien, le valen a esa irradiante y enrevesada pintura de Lago un merecido altar dentro de lo mejor que se ha generado como genuina pintura cubana actual, representativa de un sentir ontológico dentro del imaginario vivaz y contradictorio de estos tiempos cubanos que no son solo habaneros.

A las aguas de este pintar de los últimos diez años también decidió sumar turbulencias José Eduardo Yaque. Recuerdo que bajo las cúpulas del ISA acumulaba varias obras de procesos postconceptualistas basados en un trabajar intenso con la materia y su evolución ligada al desarrollo del pensamiento humano bordeando los campos expandidos del arte a la par que experimentaba acciones matérico-reconstructivas, pintura igual había, que quizás no era tan tal cual y que desde cierta apariencia me hizo recordar algo que inicialmente y más superficialmente se había propuesto Odey Curbelo, quien lamentablemente no ahondó en aquel estallido y lo

abandonó con su salida a Europa donde tomó otros caminos más tradicionales y recurrentes del neopintar.

Yaque por el contrario si agudizó sus experimentos hasta una alta destilación de un producto que se expone y vende en los círculos de la pintura pero que igual no lo es. El Magma que recientemente expusiera en la galería El Reino de este Mundo de la Biblioteca Nacional es la evidencia de una relación residual y contradictoria con una pintura que sin embargo da nuevas validaciones a un hacer anciano y por ende lleno de recónditos yacimientos explotables y donde lo capital es descubrirse dentro de la mina y saberle conducir hasta la esencia que precisa una creatividad singular en medio de la industria cultural contemporánea.

Mucho se está pintando tranquilamente en Cuba ahora mismo (atención merecen las noveles inquietudes creativas y cosmogónicas del dúo Serón). Hasta algunos que no la ejercían tanto (Duvier del Dago y Duniesky Martín) y otros que ni querían hacerlo (Marcel Márquez y Mauricio Abad) han ido recalando empeñosamente en el acto con menos presión crítica sobre el asunto que diez años atrás y mucho más mercadotecnia dentro del sistema institucional del arte a favor, pero no son tantos los jóvenes pintores contemporáneos que muestran tomarse el asunto como un procedente proceso artístico y van más allá de animar una vuelta a la moda.

Ante muchos recientes hechos expositivos involucrados en una supuesta racional temporización del medio, solo sentí muy hondas perturbaciones frente a las obras que Pavel Herrera expusiera bajo el título de *Maldita Circunstancia*, en la Casa Guayasamín a finales del 2014.

Paisajista sin miedos pero también si grandes avatares, Pavel revolvió su pintura en esta muestra para determinar la factura visual de un reparo a la historia nacional y le sacó un susto a más de un observador agudo con un tránsito notabilísimo dentro de su paleta sin dejar de ser coherente a sus procedimientos y sensibilidades ya evidenciadas. La cuestión del cambio radicó en haber encontrado para ese eternal y pródigo fondo que es el mar que nos rodea, ínsita y limita, unos justos procedimientos que le redimensionaran sus entrañas como lugar de alta significación documental. Una obra que retocó la tónica sensible del fenómeno de la migración sin abusar de los matices políticos y sin desbordarse del marco de la más académica pintura.

Similar pudo ser el sistema empleado para la otra serie que incluía esta exposición fragmentada museográficamente. En los cuadros de “una fractura que se convirtió en montaña, una montaña que se convirtió en historia, una historia que

necesita una fractura”, la pintura es la fachada, el revestimiento que intenta ocultar la aspereza y el gris de (lo) concreto que discursan las grietas en la estructura pública de las Instituciones requeridas. La aparente abstracción aquí se subvierte por naturaleza y tras su apariencia referencial como recurso estilístico que seduce se descubre una verdad pintada que enuncia desde un hiperrealismo aparejado a un propósito postconceptual más evidente en la relación sociopolítica implícito que determina el subtexto del famoso alegato *La historia me absolverá*.

PIÑERA, Virgilio. *La isla en peso* (obras completas). La Habana: Ediciones UNIÓN, 2011.

La maldita circunstancia del agua por todas partes
me obliga a sentarme en la mesa del café.
Si no pensara que el agua me rodea como un cáncer
hubiera podido dormir a pierna suelta.
Mientras los muchachos se despojaban de sus ropas para nadar
doce personas morían en un cuarto por compresión.
Cuando a la madrugada la pordiosera resbala en el agua
en el preciso momento en que se lava uno de sus pezones,
me acostumbro al hedor del puerto,
me acostumbro a la misma mujer que invariablemente masturba,
noche a noche, al soldado de guardia en medio del sueño de los peces.
Una taza de café no puede alejar mi idea fija,
en otro tiempo yo vivía adánicamente.
¿Qué trajo la metamorfosis?

La eterna miseria que es el acto de recordar.
Si tú pudieras formar de nuevo aquellas combinaciones,
devolviéndome el país sin el agua,
me la bebería toda para escupir al cielo.
Pero he visto la música detenida en las caderas,
he visto a las negras bailando con vasos de ron en sus cabezas.
Hay que saltar del lecho con la firme convicción
de que tus dientes han crecido,
de que tu corazón te saldrá por la boca.
Aún flota en los arrecifes el uniforme del marinero ahogado.

Hay que saltar del lecho y buscar la vena mayor del mar para desangrarlo.
 Me he puesto a pescar esponjas frenéticamente,
 esos seres milagrosos que pueden desalojar hasta la última gota de agua
 y vivir secamente.

Esta noche he llorado al conocer a una anciana
 que ha vivido ciento ocho años rodeada de agua por todas partes.

Hay que morder, hay que gritar, hay que arañar.

He dado las últimas instrucciones.

El perfume de la piña puede detener a un pájaro.

Los once mulatos se disputaban el fruto,
 los once mulatos fálicos murieron en la orilla de la playa.

He dado las últimas instrucciones.

Todos nos hemos desnudado.

Llegué cuando daban un vaso de aguardiente a la virgen bárbara,
 cuando regaban ron por el suelo y los pies parecían lanzas,
 justamente cuando un cuerpo en el lecho podría parecer impúdico,
 justamente en el momento en que nadie cree en Dios.

Los primeros acordes y la antigüedad de este mundo:
 hieráticamente una negra y una blanca y el líquido al saltar.

Para ponerme triste me huelo debajo de los brazos.

Es en este país donde no hay animales salvajes.

Pienso en los caballos de los conquistadores cubriendo a las yeguas,
 pienso en el desconocido son del areíto

desaparecido para toda la eternidad,

ciertamente debo esforzarme a fin de poner en claro
 el primer contacto carnal en este país, y el primer muerto.

Todos se ponen serios cuando el timbal abre la danza.

Solamente el europeo leía las meditaciones cartesianas.

El baile y la isla rodeada de agua por todas partes:

plumas de flamencos, espinas de pargo, ramos de albahaca, semillas de aguacate.

La nueva solemnidad de esta isla.

¡País mío, tan joven, no sabes definir!

¿Quién puede reír sobre esta roca fúnebre de los sacrificios de gallos?

Los dulces ñáñigos bajan sus puñales acompasadamente.

Como una guanábana un corazón puede ser traspasado sin cometer crimen.
 sin embargo el bello aire se aleja de los palmares.

Una mano en el tres puede traer todo el siniestro color de los caimitos
 más lustrosos que un espejo en el relente,

sin embargo el bello aire se aleja de los palmares,
 si hundieras los dedos en su pulpa creerías en la música.

Mi madre fue picada por un alacrán cuando estaba embarazada.

¿Quién puede reír sobre esta roca de los sacrificios de gallos?
 ¿Quién se tiene a sí mismo cuando las claves chocan?
 ¿Quién desdena ahogarse en la indefinible llamarada del flamboyán?
 La sangre adolescente bebemos en las pulidas jícaras.
 Ahora no pasa un tigre sino su descripción.

Las blancas dentaduras perforando la noche,
 y también los famélicos dientes de los chinos esperando el desayuno
 después de la doctrina cristiana.
 Todavía puede esta gente salvarse de cielo,
 pues al compás de los himnos las doncellas agitan diestramente
 los falos de los hombres.
 La impetuosa ola invade el extenso salón de las genuflexiones.
 Nadie piensa en implorar, en dar gracias, en agradecer, en testimoniar.
 La santidad se desinfla en una carcajada.
 Sean los caóticos símbolos del amor los primeros objetos que palpe,
 afortunadamente desconocemos la voluptuosidad y la caricia francesa,
 desconocemos el perfecto gozador y la mujer pulpo,
 desconocemos los espejos estratégicos,
 no sabemos llevar la sífilis con la reposada elegancia de un cisne,
 desconocemos que muy pronto vamos a practicar estas mortales elegancias.

Los cuerpos en la misteriosa llovizna tropical,
 en la llovizna diurna, en la llovizna nocturna, siempre en la llovizna,
 los cuerpos abriendo sus millones de ojos,
 los cuerpos, dominados por la luz, se repliegan
 ante el asesinato de la piel,
 los cuerpos, devorando oleadas de luz, revientan como girasoles de fuego
 encima de las aguas estáticas,
 los cuerpos, en las aguas, como carbones apagados derivan hacia el mar.

Es la confusión, es el terror, es la abundancia,
 es la virginidad que comienza a perderse.
 Los mangos podridos en el lecho del río ofuscan mi razón,
 y escalo el árbol más alto para caer como un fruto.

Nada podría detener este cuerpo destinado a los cascos de los caballos,
 turbadoramente cogido entre la poesía y el sol.

Escolto bravamente el corazón traspasado,
 clavo el estilete más agudo en la nuca de los durmientes.
 El trópico salta y su chorro invade mi cabeza
 pegada duramente contra la costra de la noche.
 La piedad original de las auríferas arenas

ahoga sonoramente las yeguas españolas,
la tromba desordena las crines más oblicuas.

No puedo mirar con estos ojos dilatados.
Nadie sabe mirar, contemplar, desnudar un cuerpo.
Es la espantosa confusión de una mano en lo verde,
los estranguladores viajando en la franja del iris.
No sabría poblar de miradas el solitario curso del amor.

Me detengo en ciertas palabras tradicionales:
el aguacero, la siesta, el cañaveral, el tabaco,
con simple ademán, apenas si onomatopéyicamente,
titánicamente paso por encima de su música,
y digo: el agua, el mediodía, el azúcar, el humo.

Yo combino:
el aguacero pega en el lomo de los caballos,
la siesta atada a la cola de un caballo,
el cañaveral devorando a los caballos,
los caballos perdiéndose sigilosamente
en la tenebrosa emanación del tabaco,
el último gesto de los siboneyes mientras el humo pasa por la horquilla
como la carreta de la muerte,
el último ademán de los siboneyes,
y cavo esta tierra para encontrar los ídolos y hacerme una historia.

Los pueblos y sus historias en boca de todo el pueblo.

De pronto, el galeón cargado de oro se mete en la boca
de uno de los narradores,
y Cadmo, desdentado, se pone a tocar el bongó.
La vieja tristeza de Cadmo y su perdido prestigio:
en una isla tropical los últimos glóbulos rojos de un dragón
tiñen con imperial dignidad el manto de una decadencia.

Las historias eternas frente a la historia de una vez del sol,
las eternas historias de estas tierras paridoras de bufones y cotorras,
las eternas historias de los negros que fueron,
y de los blancos que no fueron,
o al revés o como os parezca mejor,
las eternas historias blancas, negras, amarillas, rojas, azules,
—toda la gama cromática reventando encima de mi cabeza en llamas—,
la eterna historia de la cínica sonrisa del europeo
llegado para apretar las tetas de mi madre.

El horroroso paseo circular,
 el tenebroso juego de los pies sobre la arena circular,
 el envenado movimiento del talón que rehuye el abanico del erizo,
 los siniestros manglares, como un cinturón canceroso,
 dan la vuelta a la isla,
 los manglares y la fétida arena
 aprietan los riñones de los moradores de la isla.

Sólo se eleva un flamenco absolutamente.

¡Nadie puede salir, nadie puede salir!
 La vida del embudo y encima la nata de la rabia.
 Nadie puede salir:
 el tiburón más diminuto rehusaría transportar un cuerpo intacto.
 Nadie puede salir:
 una uva caleta cae en la frente de la criolla
 que se abanica lánguidamente en una mecedora,
 y “nadie puede salir” termina espantosamente en el choque de las claves.

Cada hombre comiendo fragmentos de la isla,
 cada hombre devorando los frutos, las piedras y el excremento nutritivo.
 Cada hombre mordiendo el sitio dejado por su sombra,
 cada hombre lanzando dentelladas en el vacío donde el sol se acostumbra,
 cada hombre, abriendo su boca como una cisterna, embalsa el agua
 del mar, pero como el caballo del barón de Munchausen,
 la arroja patéticamente por su cuarto trasero,
 cada hombre en el rencoroso trabajo de recortar
 los bordes de la isla más bella del mundo,
 cada hombre tratando de echar a andar a la bestia cruzada de cocuyos.

Pero la bestia es perezosa como un bello macho
 y terca como una hembra primitiva.
 Verdad es que la bestia atraviesa diariamente los cuatro momentos caóticos,
 los cuatro momentos en que se la puede contemplar
 —con la cabeza metida entre sus patas—escrutando el horizonte con ojo atroz,
 los cuatro momentos en que se abre el cáncer:
 madrugada, mediodía, crepúsculo y noche.

Las primeras gotas de una lluvia áspera golpean su espalda
 hasta que la piel toma la resonancia de dos maracas pulsadas diestramente.
 En este momento, como una sábana o como un pabellón de tregua, podría
 desplegarse un agradable misterio,
 pero la avalancha de verdes lujuriosos ahoga los mojados sonidos,

y la monotonía invade el envolvente túnel de las hojas.

El rastro luminoso de un sueño mal parido,
 un carnaval que empieza con el canto del gallo,
 la neblina cubriendo con su helado disfraz el escándalo de la sabana,
 cada palma derramándose insolentemente en un verde juego de aguas,
 perforan, con un triángulo incandescente, el pecho de los primeros aguadores,
 y la columna de agua lanza sus vapores a la cara del sol cosida por un gallo.
 Es la hora terrible.

Los devoradores de neblina se evaporan
 hacia la parte más baja de la ciénaga,
 y un caimán los pasa dulcemente a ojo.

Es la hora terrible.

La última salida de la luz de Yara
 empuja a los caballos contra el fango.

Es la hora terrible.

Como un bólido la espantosa gallina cae,
 y todo el mundo toma su café.

¿Pero qué puede el sol en un pueblo tan triste?
 Las faenas del día se enroscan al cuello de los hombres
 mientras la leche cae desesperadamente.
 ¿Qué puede el sol en un pueblo tan triste?

Con un lujo mortal los macheteros abren grandes claros en el monte,
 la tristísima iguana salta barrocamente en un caño de sangre,
 los macheteros, introduciendo cargas de claridad, se van ensombreciendo
 hasta adquirir el tinte de un subterráneo egipcio.
 ¿Quién puede esperar clemencia en esta hora?

Confusamente un pueblo escapa de su propia piel
 adormeciéndose con la claridad,
 la fulminante droga que puede iniciar un sueño mortal
 en los bellos ojos de hombres y mujeres,
 en los inmensos y tenebrosos ojos de estas gentes
 por los cuales la piel entra a no sé qué extraños ritos.

La piel, en esta hora, se extiende como un arrecife
 y muerde su propia limitación,
 la piel se pone a gritar como una loca, como una puerca cebada,
 la piel trata de tapar su claridad con pencas de palma,
 con yaguas traídas distraídamente por el viento,
 la piel se tapa furiosamente con cotorras y pitahayas,
 absurdamente se tapa con sombrías hojas de tabaco

y con restos de leyendas tenebrosas,
y cuando la piel no es sino una bola oscura,
la espantosa gallina pone un huevo blanquísimo.

¡Hay que tapar! ¡Hay que tapar!
Pero la claridad avanzada, invade
perversamente, oblicuamente, perpendicularmente,
la claridad es una enorme ventosa que chupa la sombra,
y las manos van lentamente hacia los ojos.

Los secretos más inconfesables son dichos:
la claridad mueve las lenguas,
la claridad mueve los brazos,
la claridad se precipita sobre un frutero de guayabas,
la claridad se precipita sobre los negros y los blancos,
la claridad se golpea a sí misma,
va de uno a otro lado convulsivamente,
empieza a estallar, a reventar, a rajarse,
la claridad empieza el alumbramiento más horroroso,
la claridad empieza a parir claridad.
Son las doce del día.

Todo un pueblo puede morir de luz como morir de peste.
Al mediodía el monte se puebla de hamacas invisibles,
y, echados, los hombres semejan hojas a la deriva sobre aguas metálicas.
En esta hora nadie sabría pronunciar el nombre más querido,
ni levantar una mano para acariciar un seno;
en esta hora del cáncer un extranjero llegado de playas remotas
preguntaría inútilmente qué proyectos tenemos
o cuántos hombres mueren de enfermedades tropicales en esta isla.
Nadie lo escucharía: las palmas de las manos vueltas hacia arriba,
los oídos obturados por el tapón de la somnolencia,
los poros tapiados con la cera de un fastidio elegante
y la mortal deglución de las glorias pasadas.

¿Dónde encontrar en este cielo sin nubes el trueno
cuyo estampido raje, de arriba a abajo, el tímpano de los durmientes?
¿Qué concha paleolítica reventaría con su bronco cuerno
el tímpano de los durmientes?
Los hombres-conchas, los hombres-macaos, los hombres-túneles.
¡Pueblo mío, tan joven, no sabes ordenar!
¡Pueblo mío, divinamente retórico, no sabes relatar!
Como la luz o la infancia aún no tienes un rostro.

De pronto el mediodía se pone en marcha,
 se pone en marcha dentro de sí mismo,
 el mediodía estático se mueve, se balancea,
 el mediodía empieza a elevarse flatulentamente,
 sus costuras amenazan reventar,
 el mediodía sin cultura, sin gravedad, sin tragedia,
 el mediodía orinando hacia arriba,
 orinando en sentido inverso a la gran orinada
 de Gargantúa en las torres de Notre Dame,
 y todas esas historias, leídas por un isleño que no sabe
 lo que es un cosmos resuelto.

Pero el mediodía se resuelve en crepúsculo y el mundo se perfila.
 A la luz del crepúsculo una hoja de yagruma ordena su terciopelo,
 su color plateado del envés es el primer espejo.
 La bestia lo mira con su ojo atroz.
 En este trance la pupila se dilata, se extiende como mundo se perfila,
 hasta aprehender la hoja.
 Entonces la bestia recorre con su ojo las formas sembradas en su lomo
 y los hombres tirados contra su pecho.
 Es la hora única para mirar la realidad en esta tierra.

No una mujer y un hombre frente a frente,
 sino el contorno de una mujer y un hombre frente a frente,
 entran ingravidos en el amor,
 de tal modo que Newton huye avergonzado.

Una guinea chilla para indicar el angelus:
 abrus precatorious, anona myristica, anona palustris.

Una letanía vegetal sin trasmundo se eleva
 frente a los arcos floridos del amor:
 Eugenia aromática, eugenia fragrans, eugenia plicatula.
 El paraíso y el infierno estallan y sólo queda la tierra:
 Ficus religiosa, ficus nitida, ficus suffocans.

La tierra produciendo por los siglos de los siglos:
 Panicum colonum, panicum sanguinale, panicum maximum.
 El recuerdo de una poesía natural, no codificada, me viene a los labios:
 Árbol de poeta, árbol del amor, árbol del seso.

Una poesía exclusivamente de la boca como la saliva:
 Flor de calentura, flor de cera, flor de la Y.

Una poesía microscópica:

Lágrimas de Job, lágrimas de Júpiter, lágrimas de amor.
 Pero la noche se cierra sobre la poesía y las formas se esfuman.
 En esta isla lo primero que la noche hace es despertar el olfato:
 Todas las aletas de todas las narices azotan el aire
 buscando una flor invisible;
 la noche se pone a moler millares de pétalos,
 la noche se cruza de paralelos y meridianos de olor,
 los cuerpos se encuentran en el olor,
 se reconocen en este olor único que nuestra noche sabe provocar;
 el olor lleva la batuta de las cosas que pasan por la noche,
 el olor entra en el baile, se aprieta contra el güiro,
 el olor sale por la boca de los instrumentos musicales,
 se posa en el pie de los bailadores,
 el corro de los presentes devora cantidades de olor,
 abre la puerta y las parejas se suman a la noche.

La noche es un mango, es una piña, es un jazmín,
 la noche es un árbol frente a otro árbol sin mover sus ramas,
 la noche es un insulto perfumado en la mejilla de la bestia;
 una noche esterilizada. una noche sin almas en pena,
 sin memoria, sin historia, una noche antillana;
 una noche interrumpida por el europeo,
 el inevitable personaje de paso que deja su cagada ilustre,
 a lo sumo, quinientos años, un suspiro en el rodar de la noche antillana,
 una excrecencia vencida por el olor de la noche antillana.

¡No importa que sea una procesión, una conga,
 una comparsa, un desfile.
 La noche invade con su olor y todos quieren copular.
 El olor sabe arrancar las máscaras de la civilización,
 sabe que el hombre y la mujer se encontrarán sin falta en el platanal.
 ¡Musa paradisiaca, ampara a los amantes!

No hay que ganar el cielo para gozarlo,
 dos cuerpos en el platanal valen tanto como la primera pareja,
 la odiosa pareja que sirvió para marcar la separación.
 ¡Musa paradisiaca, ampara a los amantes!

No queremos potencias celestiales sino presencias terrestres,
 que la tierra nos ampare, que nos ampare el deseo,
 felizmente no llevamos el cielo en la masa de la sangre,
 sólo sentimos su realidad física
 por la comunicación de la lluvia al golpear nuestras cabezas

Bajo la lluvia, bajo el olor, bajo todo lo que es una realidad,
un pueblo se hace y se deshace dejando los testimonios:
un velorio, un guateque, una mano, un crimen,
revueltos, confundidos, fundidos en la resaca perpetua,
haciendo leves saludos, enseñando los dientes, golpeando sus riñones,
un pueblo desciende resuelto en enormes postas de abono,
sintiendo cómo el agua lo rodea por todas partes,
más abajo, más abajo, y el mar picando en sus espaldas;
un pueblo permanece junto a su bestia en la hora de partir,
aullando en el mar, devorando frutas, sacrificando animales,
siempre más abajo, hasta saber el peso de su isla,
el peso de una isla en el amor de un pueblo.